
LUNES DE REVOLUCION

GUILLERMO CABRERA INFANTE

la herida inmortal

Para Lautreamont el arte era la misma coincidencia de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección: es decir, lo fortuito, lo caprichoso, inclusive lo banal, y ni siquiera queda la garantía de proclamar que siempre que una máquina de coser y un paraguas coincidan sobre una mesa de disección habrá arte: quizás todo no se deba más que a la distracción o la excentricidad de un cirujano eminente. Sin embargo, ¿y si dijéramos que el arte es la convergencia del fracaso de un pintor y de la negativa en ir a la escuela? Quizás lo explicaría mejor si dijera que estos son los recuerdos renuentes de Pablo Ruiz Picasso: la exasperación del padre ante el imposible paisaje mojado de Galicia (o más bien la memoria amarga de los días de sol de Málaga dejada detrás, a la vuelta del exilio) y su miedo a reunirse con veinte muchachos más frente a la voluntad de suma y división de un maestro, en la escuela, siempre lo empujaron hacia el caballete y los pinceles. Partiendo de estos resultados podríamos inferir una ley —pero por ahora es mejor detenerse en este punto: ¿es Picasso verdaderamente un efecto?

Leo en Maritain, "¿Por qué es que a la vista de ciertas obras de arte nos damos cuenta de que recibimos una herida inmortal?".

No puedo responderle.

Como los pintores de nuestro tiempo pueden muy bien ser los últimos pintores (y algo de ello ha intuido el arte abstracto) es bueno que la gente aprenda a verlos, comience a frecuentar sus cuadros. En un tiempo de muerte y destrucción la obra de uno de esos pintores, Pablo Picasso, se interpone como una prueba de que el hombre puede vencer con su trabajo al olvido, a la destrucción y a la muerte.

Los impresionistas creían hacer una pintura científica cuando en realidad cometían el grosero error de reducir la pintura —esto es, la poesía de la forma y el color— a la charada de la teoría de los colores, que aplicaban "científicamente". Creían acercarse a la Pintura, a los investigadores plásticos como Leonardo, y en realidad se alejaban de las grandes intuiciones que permitieron avanzar a la pintura en el Renacimiento y dondequiera: así, el fin del Impresionismo es cierto Seurat, que tenía la manía de creer que un cuadro era una compleja construcción de pinceladas, un gran plano previo en el que la adición del color era la operación final. Es a esto que Picasso opone su teoría de que la pintura —su pintura— es una suma de destrucciones, y devuelve al cuadro su primer sentido, el sentido de la poesía. Puede entonces anticiparse no sólo a la ciencia, sino a la filosofía de su tiempo, y con las simplificaciones de principios de siglo adelantaba en años a la teoría de la Gestalt sus descubrimientos: la percepción de la forma es intuitiva y puede realizarse sin auxilio del intelecto —lo que nos permite ver algo "de golpe"—, el ojo tiende a "ver" mejor las estructuras más simples y por tanto a simplificar toda estructura compleja: fue Picasso (y Cezanne, naturalmente) quien primero vio que un racimo de uvas no es para el ojo una construcción compleja e informe, sino una suma de ovoides —o más simple todavía, una agrupación de círculos. ¿Cuál es la exposición paralela de la teoría de la psicología de la forma? El ojo subdivide las formas mucho antes de que sean identificadas individualmente por el cerebro.

Para la antigua pintura china toda pieza que fuera comprendida fácilmente era considerada indigna: la dignidad del arte estaba en proporción directa con su hermetismo. Picasso, que



director: guillermo cabrera infante subdirector: pablo armando fernández director artístico: raúl martínez

Número final, noviembre 6 de 1961.

fue el inventor (si es que se puede hablar en estos términos en arte: pero en Les demoiselles d'Avignon, *de 1907, aparece una figura, al centro, que contiene ya todo los elementos cubistas posibles) de la pintura de mayor dignidad del siglo, asimismo ha cultivado con gran éxito la indignidad, porque ha hecho una pintura extraordinariamente popular: curiosamente, Picasso es más popular que su pintura: lo que lo convierte en un clásico. (*)*

Marcel Schwob condenaba a la risa ("un tic peculiar de la especie animal") a desaparecer ante el creciente respeto por todas las cosas. André Malraux sostiene que los griegos descubrieron la sonrisa y que el arte moderno la ha extraviado. Un nombrado poeta del optimismo, Walt Whitman, se ufanaba —con idéntica soberbia imperturbable con que George Washington declaraba no haber dicho jamás una *mentira— en no haber reído nunca: declaración que extrañamente emparenta al autor de* Hojas de yerba *con el actor de* El navegante *—es decir, Buster Keaton.*

Picasso trata siempre de reconquistar la sonrisa, aunque esta vez no es sólo la sonrisa del modelo: también la del espectador: con Picasso se puede decir que el humor llegó a la pintura: un cuadro de los inicios del cubismo analítico, Joven de la pipa, *desafía toda contemplación: la risa impide el "ocuparse el alma con intención de pensar en Dios". El perro tendido bajo la silla de Pierrot en* Los tres músicos, *tiende a expandirse y su cabeza sobresale, extraña, extraviada, improbablemente, en un extremo del cuadro: es posible que el perro le ladre a su sombra en el rincón, pero también puede ser que la sombra del perro le ladre a la inquietante esquina sombreada —a la ausente luna de Pierrot. Picasso devolvió la risa a la pintura cuando recobró la tradición Goya-Daumier-Toulouse-Lautrec y alejó las pretensiones serias ("científicas") de los impresionitas: él permitió no sólo el humor decorativo de Matisse, también la risa absurda de Klee y la sonrisa aséptica, arquitectónica de Mondrian. Es así que Jean Arp, puede decir a la vista del arte actual: "Donde el arte entra, la melancolía se aleja, arrastrando con ella valijas llenas de negros suspiros".*

Picasso, como Hudson, emprendió muchas veces el estudio de la metafísica, pero siempre vino a interrumpirlo la felicidad.

Con el cubismo Picasso intentó —y hay que decir que hasta cierto punto logró— resolver un conflicto que desde los tiempos de Rafael obsesionaba al pintor: la esencial dicotomía contenida en cada cuadro, siempre el resultado de un proceso mental a la vez que sensorial. El cubismo rompe con la necesidad de atmósfera, con los juegos de luces y sombras, con un cierto temblor sugerente y también con la ilusión de perspectiva. Pero no se atreve a romper con la tradición occidental —o más bien, renacentista— por completo y continúa el dinamismo, que es la esencia de todos los estilos (y todas las imitaciones) de la pintura desde Leonardo. Pero si el impresionismo puede derivar, de cierta manera, del romanticismo, el cubismo decididamente no tiene nada que ver con ello: el cubismo regresa de nuevo a la síntesis —a pesar de la línea analítica posterior a Les demoiselles d'Avignon, *prontamente rectificada. Por otra parte, el cubismo heredó del impresionismo lo que Georges Riviere, su primer teorizante, describe como gran conquista del impresionismo: "El manejo de un tema según los tonos y no según el tema, es lo que diferencia a los impresionistas de los demás pintores". Anteriores a ellos, pudo agregar: es esto lo que hace posible que el primer antecedente moderno de la pintura abstracta sea "el más impresionista de los impresionistas", Claude Monet.*

Como respuesta al momento decadente de la pintura renacentista que es el impresionismo, Picasso introdujo elementos vitales —el arte primitivo, las máscaras negras, el dibujo infantil, la violencia geométrica y finalmente, el humor— en su pintura, al comprender que no sólo los temas, sino su misma realización lo conducían a un romanticismo debilitado y tardío, al sentimentalismo: la reacción contra la serie de los arlequines es precisamente Les demoiselles d'Avignon. *El mismo tema es exactamente el contrario de* Familia de arlequines: les demoiselles *no son más que alegres muchachas de un prostíbulo de la calle de Avignon, en Barcelona.*

"Hay que modelar con el color", dijo Antonello da Messina y cuatro siglos después Paul Cezanne ponía en práctica esta deferida evidencia: no hay luces ni sombras, para el pintor sólo hay superficie y color: Cezanne comienza a rescatar la verdadera herencia del Renacimiento, perdida en una continuidad de seguidores, imitadores y neoclasicistas: es así que pone realmente fin al largo dominio del barroco y declara: "La naturaleza hay que tratarla por medio del cilindro, la esfera y el cubo", regresando al Renacimiento, recorriendo el camino hacia atrás: Gauguin, Goya, Velázquez, Rafael, Leonardo, Giotto: de haber vivido en el quattrocento *había pintado los frescos de la capilla de los Scrovegni.*

Picasso a su vez opera en sentido contrario, pero en la misma dirección, y es esta oposición directa lo que lo hace el último renacentista: en lugar del modelado por el color, la destrucción por el color: la adición desintegradora: una suerte de perfecta analogía de los tiempos. Cezanne intenta la múltiple visión desde un mismo punto de referencia. Picasso, por el contrario, alcanza una visión desde todos los puntos de vista posibles.

El impresionismo fue el "dominio del momento" (recordando una conversación con Pisarro, Matisse cincuenta años después daba la razón a Pisarro: Cezanne no fue un impresionista, porque al "momento de la vida real" siempre opuso el cuadro como "un momento en la vida del artista"). Es contra esta petrificación de un instante de la realidad que reaccionó el cubismo, buscando la realidad total, tratando de otorgarle una permanencia clásica —lo que Cezanne llamó "el arte de los museos", queriendo decir un arte a prueba de eternidad.

Desde Masaccio (o aún más bien desde el Giotto) la pintura partió en busca de un absoluto. Con Picasso casi lo encuentra. Pero por alguna razón, cuando estaba bien cerca del hallazgo, Picasso prefirió dar una vuelta en redondo —y comenzar a buscar de nuevo: como si intuyera que es en la búsqueda del absoluto que está la razón de ser de la pintura.

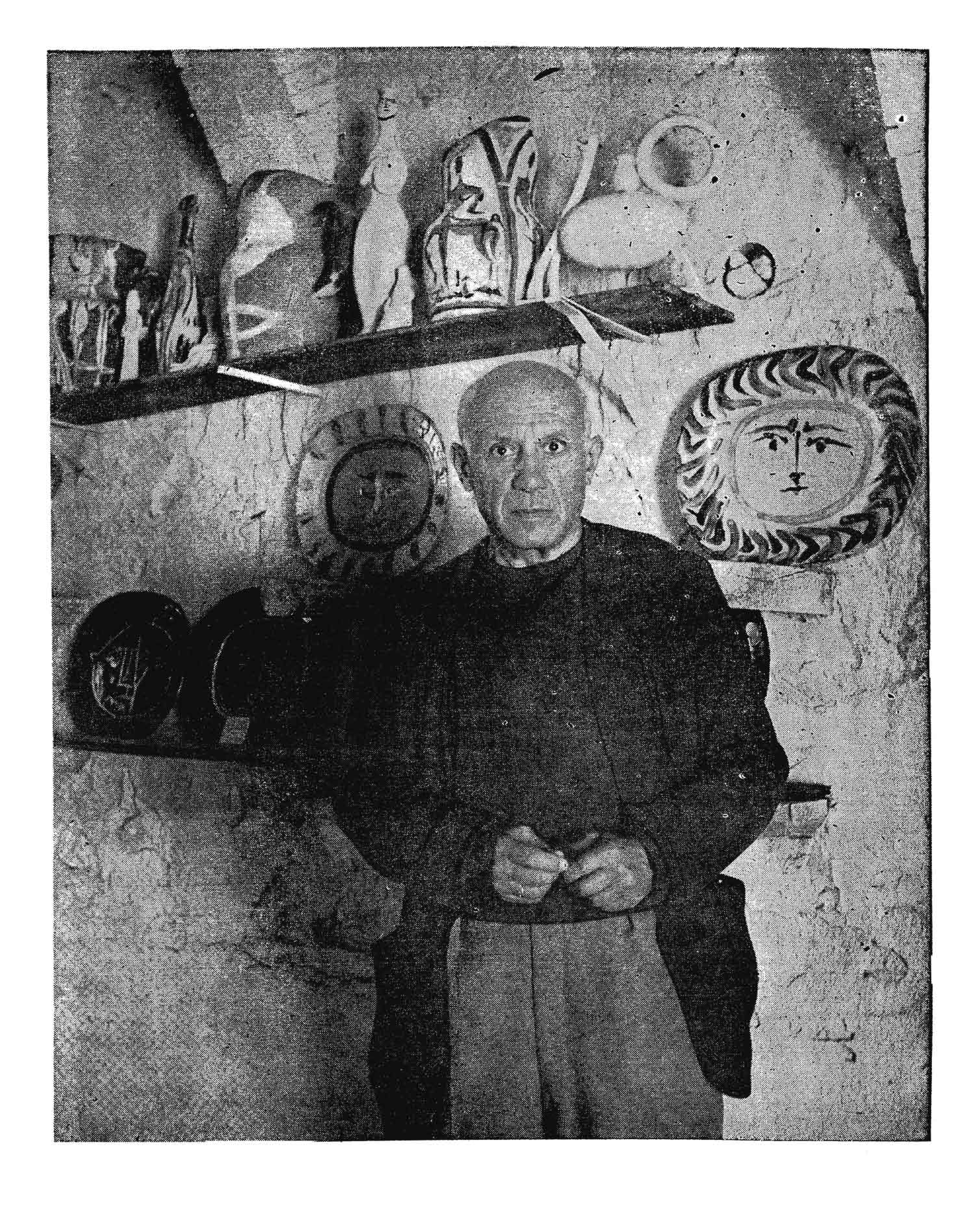
Si hay un arte profundamente dialéctico, éste es el de Picasso: su obra es una suma de oposiciones, una relación entre las tensiones de la contradicción, la contradicción misma como motor de todo el proceso que conduce al término feliz del cuadro —o aún a la manera de Cezanne: al no-término del cuadro.

Se dice que Picasso pinta cada cuadro como si estuviera descubriendo el arte de la pintura de nuevo. Es esto, efectivamente, lo que ha hecho. Al final de cada cuadro, al dibujar su cambiante firma, Picasso había destruído toda la pintura. Era necesario que Picasso no quiso que sus cuadros menzara por inventarla: de otra manera no habría podido pintar.

La misma selección de los materiales más perecederos —cartón, papel, corboncillo, témpera— indican que Picasso no quizo que sus cuadros vivieran una eternidad, sino que fueran ellos mismos, durante un momento, esa eternidad. Casi prefiguró el fin de la pintura: ese tiempo en que el hombre no tendrá que disponerse a visitar las obras de arte ni a observarlas como especímenes de un zoológico fantástico ni a adorarlas como imágenes de una religión eterna, porque los museos habrán terminado: tampoco querrá poseerlas como tesoros preciosos: el concepto del arte, de las obras de arte como joya también tendrá su final: ese día el hombre vivirá entre las obras de arte, en una obra de arte: como profetizaba Piet Mondrian en sus adelantadas visiones: "Por la unificación de la arquitectura, la escultura y la pintura se creará una nueva realidad plástica". En esa nueva realidad plástica vivirán nuestros hijos y los hijos de nuestros hijos —si la bomba atómica, la H, la de cobalto o el californio no disponen otra cosa..

Pablo Picasso es el artista más representativo de su tiempo: este homenaje que desde todos los puntos del globo acaba de rendírsele, desde todas las tierras y desde todas las tendencias, desde todos los partidos (excepto, tal vez, y esto es más significativo, del fascismo) es una manera grandiosa de reconocerlo: se festejan sus ochenta años como se podría festejar el aniversario de un gran descubrimiento científico, de un invento capital, de una conquista humana: es más, no exactamente como un aniversario, sino como una demostración de que ese descubrimiento, ese invento, esa conquista es todavía posible —y hay que festejarlo, que es como decir, "¡Señores, estamos haciendo un brindis ante la evidencia del invicto espíritu humano!"

(*) Clásico: *En literatura y en arte, un autor más conocido que frecuentado* (Diccionario de la onfalología).



Picasso



El crítico francés Maurice Raynal, autor del atlas sobre Picasso, publicado por Skira en Lausanne, y profundo conocedor de las aspiraciones y logros del artista, preparó una cronología que abarca los años desde su nacimiento hasta 1953, y que publicamos a manera de orientación en la vida y obra de Pablo Picasso.

1881 Nace el 25 de octubre, en Málaga, Andalucía. Su padre, José Ruiz Blasco, nació en Vizcaya y enseñó pintura. María Picasso, su madre, era andaluza.

1881 Nacen Fernand Leger y Albert Gleizes.
1882 Nace Georges Braque.
1885 Nacen Robert Delaunay y Roger de La Fresnaye.
1886 Revelación del Aduanuero Rousseau en los Independientes.
1887 Lautrec pinta sus primeras escenas de Montmartre. Nacen Juan Gris, Marcel Duchamp, Marc Chagall, Hans Arp.
1890 Muere Van Gogh.

1891 La familia se muda a La Coruña (Galicia) donde Pablo hace sus primeras pinturas.
1891 Muere Seurat. Gauguin va a Tahití. Roualt se matricula en la Ecole des Beaux Arts. Los hermanos Natanson publican "Le Revue Blanche".
1892 Matisse llega a París.
1893 Se inaugura la Galería Vollard. Nace Joan Miró.

1895 Ingresa en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, realizando en un solo día exámenes de ingreso para los que se concedía un mes.

1896 Alquila su primer estudio en Barcelona.
1896 Lautrec hace un viaje a España.

1897 Pinta un cuadro que llama "Ciencia y caridad" para la Exposición de Bellas Artes de Madrid. Decora un muro en el cabaret "Els Quatre Gats", en Barcelona, con retratos de 25 pies, de los pintores Nonell, Sunyer, Casagemas, el escultor Manolo, y los escritores Eugenio d'Ors, Jaime Sabartés, Miguel Utrillo. Rodríguez Codola escribe el primer artículo sobre Picasso en "La Vanguardia". Va a Madrid, realizando los exámenes a ingresos a cursos superiores en la Real Academia de San Fernando.
1897 Se publica en París el manuscrito "Noa-Noa", de Gauguin.

1898 En Horta de Ebro (Tarragona), Picasso pinta un cuadro que llama "Costumbres de Aragón", que más tarde gana medalla de oro en una exposición de Málaga.
1899 Matisse y Derain se reunen en la Academia Carriére. El pintor catalán Nonell exhibe en casa de Vollard.

1900 Picasso regresa a Barcelona, expone en "Els Quatre Gats". Primer viaje a París (octubre-diciembre), donde vive en un estudio que le presta Nonell. Vende tres cuadros a Bertha Weill. Regresa a Málaga a fines de ese año.
1900 Triunfa el Art Nouveau, estilo de 1890-1900 en la Feria Mundial de París. Braque, Leger y Dufy llegan a París. En Munich, Kandinsky, Klee y Marc estudian en la Academia. En Barcelona, Gaudi construye el laberinto del Parque Grüel. Voga de Wagner, Böcklin y los pre-rafaelitas en Cataluña.

1901 Picasso en Madrid, donde lanza "Arte Joven" revista de arte, que sobrevive escasos números. Expone pasteles en Barcelona. Segundo viaje a París (mayo 1901-enero 1902). Primera exposi-

ción en París, en casa de Vollard, con Iturrino. Entabla amistad con Max Jacob. Comienza el período azul. Pablo Gargallo, Julio González y Paco Durrio son sus amigos más cercanos.
1901 Apollinaire llega a París. Muere Lautrec. Exposición Van Gogh en Bernheim-Jeune.

1902 Regresa a Barcelona en enero. Vuelve a París en octubre. Comparte una habitación con Max Jacob, expone en las galerías de Bertha Weill y Vollard.
1902 Matisse expone en casa de Bertha Weill.

1903 Regresa a Barcelona.
1903 Gauguin muere en las Islas Marquesas. Retrospectiva de Gauguin en el primer Salón de Otoño, París.

1904 Picasso se fija en París, 13 rue Ravignan (el famoso "Bateau Lavoir"), donde vive 5 años. Conoce a Alfred Jarry, Maurice Raynal, André Salmon, Pierre Reverdy.
1904 Cezanne expone en el Salón de Otoño. En Dresde, Kirchner descubre el arte africano en el Museo Etnológico.

1905 Conoce a Apollinaire, que escribe un artículo sobre Picasso en "La Plume". Asiste asiduamente al circo y se mezcla con su gente. Comienza el período rosa. Breve viaje a Holanda. de 1905 a 1914, el marchand ruso Shchukin le compra más de 50 grandes cuadros (hoy en Moscú y Leningrado). Conoce a Leó y Gertrude Stein. En 1904-05 trabaja en una serie de 16 punta-secas y grabados en metal, "Les Saltimbanques", que Vollard publica en 1913. Trabajó en numerosas esculturas.
1905 Seurat y Van Gogh exponen en los Independientes. Derain se reune con Matisse en Colliou re, donde éste comienza "Luxe, calme et volupté". Los "fovistas" en el Salón de Otoño.

1906 Conoce a Matisse y Derain. Hace un retrato de Gertrude Stein en un estilo en que tiene gran influencia la escultura ibérica pre-romànica. Comienza a pintar "Les Demoiselles d'Avignon" cuyo título se refiere a un burdel de la calle de Avinyó, Barcelona. Verano en Gospol (Pirineos españoles).
1906 El Aduanero Rousseau conoce a Picasso, Apollinaire, Delaunay. Exposición en el Salón de Otoño. Juan Gris y Modigliani llegan a París. Kandinsky trabaja en Sévres, cerca de París. Matisse compra estatuillas africanas al Pére Sauvage, un anticuario de la calle de Rennes, París. Alfred Stieglitz abre la Galería Photo-Secession, en la Quinta Avenida de Nueva York. Muere Cezanne.

1907 Piccaso termina "Les Demoiselles d'Avignon". Comienza su período africano. Apollinaire lo presenta a Braque.
1907 Retrospectiva de Cezanne en el Salón de Otoño. Matisse pinta "Le Bonheur de vivre", que se expone en los Independientes.

1908 Banquete en el estudio de Picasso en honor del Aduanero Rousseau. Comienza la influencia de Cezanne en su pintura. Se lanza al cubismo.
1908 El Salón de Otoño rechaza sus cuadros. Braque los expone en casa de Kahnweiller. En "Gil Blas", el crítico Louis Vauxcelles habla de sus "pequeños cubos", naciendo así la palabra "cubismo".

1909 Pasa el verano en Horta de Ebro (Tarragona). Comienza el cubismo analítico. Exposición Picasso en la Galería Thannhauser, de Munich.
1909 El Ballet Ruso de Diaghilev debuta en el Chatelet.. Derain hace grabados en madera para "Le Enchanteur pourrissant", de Apollinaire. Milán: Primer Manifiesto Futurista, que publica "Le Figaro", en París.

1910 Pasa el verano en Cadaqués (Cataluña) con Derain.
1910 Se exponen en París los planes de Gaudi para la Basílica de la Sagrada Familia en Barcelona. Mondrian y Chagall llegan a París. Muere el Aduanero. En Berlín, Herwarth Walden lanza la revista "Der Sturm". Primeros dibujos y acuarelas no figurativos de Kandinsky.

1911 Pasa el verano en Ceret (Pirineos franceses) con Braque. Primera exposición en los Estados Unidos, en la Galería Photo-Secession. Introduce letras del alfabeto en sus cuadros e ilustra "Saint Matorel", de Max Jacob.
1911 Primeros salones cubistas en el Salón de Otoño y los Independientes. Aparece la revista "Les Soirées de París". Retrospectiva del Aduanero en los Independientes. Munich: Primer Salón Azul.

1912 Verano en Sorgues, cerca de Avignon, con Braque. Comienza el cubismo sintético. Primeros "papiers collés" (papeles pegados).
1912 Exposición Section d'Ors en París. En los Independientes: "Ventanas simultáneas" (orfismo) de Delaunay, y "Homenaje a Picasso", de Juan Gris. El 10° Salón de Otoño, que los cubistas invaden, provoca un escándalo y gran indignación. Primer número de la revista

1913 Verano en Ceret, laboratorio del cubismo, con Braque, Juan Gris y Max Jacob. Ilustra "Siége de Jérusalem", de Max Jacob.

1913 Apollinaire publica "Los pintores cubistas" Moscú: Larionov publica el manifiesto rayista y Malevich lanza el suprematismo. Nueva York: El Armory Show (gigantesca exposición internacional de arte moderno dada en un cuartel del ejército dentro de la ciudad) en el que se exhiben 1,100 cuadros, desde Ingres y Delacroix a Marcel Duchamp, Matisse y Picasso, provoca un escándalo e influirá profundamente en los jóvenes artistas norteamericanos. El Armory Show marca el fin de una era y el comienzo de otra en el arte en Estados Unidos. Berlín: primer salón de otoño, con asistencia de muchos artistas extranjeros.

1914 Cubismo plano en colores brillantes. "Ma Jolie". Picasso pasa el verano en Avignon.

1914 Primeras construcciones de Marcel Duchamp. Holanda: Mondrian pinta sus primeros cuadros "neoplásticos". Londres: Wyndham Lewis publica la revista "Blast" y lanza con ella el vorticismo.

1915 Pinta retratos de Ambroise Vollard y Max Jacob.

1915 Zurich: Hans Arp expone sus primeros cuadros abstractos. Italia: Cuadros metafísicos, de Chirico.

1916 Vive en Montrouge, suburbio parisién. Hace retrato de Apollinaire. Período transparente.

1916 Zurich: Arp, Ball y Tzara fundan el Cabaret Voltaire. Estalla el movimiento dadaísta.

1917 A instancias de Jean Cocteau, Picasso acepta una oferta de Diaghilev y va a Roma donde hace la coreografía y el vestuario para el ballet ruso "Parade" (música de Erik Satie, coreografía de Massine), que se estrena en París en mayo de ese año. Apollinaire habla de "sur-réalisme" en el programa. En Roma, Picasso conoce a Stravinsky, Satie, Diaghilev. Visita Nápoles, Pompeya, Florencia. Pasa el verano en Madrid y Barcelona.

1917 Zurich: La Galería Dada expone cuadros de Arp, Chirico, Max Ernst, Kandinsky, Klee, Picasso y otros. Holanda: Mondrian, van Doesburg y otros lanzan la revista "De Stijl", que respalda el neoplasticismo. Matisse vive en Niza.

1918 Picasso contrae matrimonio con la bailarina Olga Koklova. Continúa sus experimentos cubistas, y realiza al mismo tiempo dibujos inspirados en Ingres. Trabaja en el verano en Biarritz.

1918 Ozenfant y Jeanneret (Le Corbusier) publican "Después del cubismo", manifiesto purista. Apollinaire publica "Caligramas"; muere en París el 9 de noviembre. Miró celebra su primera exposición individual en Barcelona. Zurich: Manifiesto dadaísta de Tzara.

1919 Visita Londres, vive en San Rafael (Riviera). Conoce a Joan Miró en París. Hace la escenografía y el vestuario del ballet ruso "Le Tricorne". Ilustra "Manuscrit trouvé dans un chapeau", de André Salmon.

1919 La revista "Littérature" aparece en París. Mondrian regresa a París, donde vivirá hasta 1939. En Weimar se funda el grupo Bauhaus. Grupos dadaístas en Colonia y Berlín. Primeros "collages" de Max Ernst.

1920 Picasso entra en un período neoclásico. Desnudos monumentales. Escenografía y vestuario para el ballet ruso "Pulcinella".

1920 Ozenfant y Jeanneret publican la revista "L'Esprit Nouveau". Ruidosas demostraciones dadaístas en París.

1921 Escenografía y vestuario para el ballet ruso Cuadro Flamenco". Pinta simultáneamente dos versiones de "Tres músicos".

1922 Escenografía para "Antígona", de Cocteau, que monta el Teatre de l'Atelier. Pinta "Mujeres asustadas junto al mar". Ilustra "Cravates de Chanvre", de Pierre Reverdy.

1923 Pinta simultáneamente a la manera cubista ortodoxa y en estilo neoclásico.

1923 Exposición de Stijl, en la galería "L'Efort Moderne" París. Nueva York: Marcel Duchamp abandona la pintura.

1924 Pinta telón para el ballet "El tren azul" de Diaghilev, y hace escenografía y trajes para "Mercure".

1924 París: André Breton lanza el Manifiesto Surrealista. Sale la revista "La Révolution Surréaliste".

1925 Pinta figuras convulsas de anatomía grotescamente desfigurada. Pinta "Tres bailarines", obra que anuncia la evolución posterior de su arte. Participa en la primera exposición colectiva de los surrealistas, Galería Pierre.

1926 Se inaugura la Galería Surrealista, en París. Klee da su primera exposición individual en París. Christian Zervos funda "Cahiers d'Art"

1927 Muere Juan Gris.

1928 **Picasso trabaja en el verano en Dinard (Bretaña). Período Dinard. Regresa a la escultura.**

1929-31 **Pinta en período escultórico. Período de las "metamórfosis". Hace esculturas de hierro fundido con Julio González.**

1929 Nueva York: Se abre el Museo de Arte Moderno. Zurich: Exposición Internacional de arte abstracto.

"Section d'Or". Gleizes y Metzinger publican "Du Cubisme". Munich: Segundo Salón Azul con Braque, Derain, Picasso, Vlaminck, La Fresnaye, Larionov y otros.

1930 **Picasso gana el Premio Carnegie. Hace retrato de su esposa Olga.**

1931 **Ilustra "Las metamórfosis" de Ovidio, por encargo de Albert Skira: 30 grabados clásicos.**

1932 **Colección de mujeres dormidas. Gran retrospectiva en la Galería Georges Petit. Compra el castillo de Boisgeloup, cerca de Gisors (Eure), donde establece un estudio de escultura.**

1933 **Hace la portada del primer número de "Minotaure", que publica Albert Skira.**

1933 Matisse termina su inmenso mural para el museo del Dr. Barnes, en Merion, Pennsylvania.

1934 **Viaja por España. Serie de corridas de toros. Ilustra la "Lysístrata" de Aristófanes.**

1935 **Graba "Minotauromaquia", de grandes proporciones.**

1936 **Una exposición de Picasso recorre Barcelona, Bilbao, Madrid. Cuando estalla la guerra civil, en julio, Picasso apoya a la República, acepta el cargo de director del Prado y ayuda a poner sus colecciones en lugar seguro. Ilustra "Barre d'appui", de Paul Eluard.**

1937 **Graba "El sueño y la mentira de Franco" y escribe los poemas que lo acompañan. Pinta "Guernica", que se expone en el Pabellón Español de la Feria Internacional de París. Comienza los 31 grabados cuya intención original fue ilustrar las "Histoires naturelles", de Jules Renard, pero que se publican en 1942 con textos de Buffon.**

1938 **Pinta serie de cabezas expresionistas de dos facetas.**

1938 París: Exposición surrealista internacional.

1939-1945 **Exposición Picasso en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Trabaja en Antibes. Pasa el primer año de la guerra en Royan, cerca de Burdeos, regresa a París. Las autoridades de ocupación no lo molestan, pero su decisión de continuar trabajando independientemente se convierte en símbolo. Escribe una obra de teatro: "El deseo atrapado por la cola". Esculpe una estatua de tamaño monumental "Pastora con oveja". Ilustra "Non vouloir" y "Le Chévrefeuille" de Georges Hugnet. Después de la Liberación, expone en el Salón de Otoño por primera vez en su vida (74 pinturas y 5 esculturas). Expone con Matisse en el Museo Victoria y Alberto, de Londres. Hace el telón para el ballet "Le rendez-vous", de Roland Petit.**

1940 Los artistas son dispersados por la guerra, se cierran los museos, las obras de arte son evacuadas. Muere Paul Klee en Suiza.

1941 Breton, Chagall, Ernst y Léger se refugian en los Estados Unidos. Muere Robert Delaunay en Montpellier.

1942 Nueva York: exposición surrealista internacional. Sale la revista surrealista "VVV".

1944 Mueren Kandinsky y Max Jacob en Francia, muere Mondrian en Nueva York.

1946 **Trabaja durante el verano en el Golfe-Juan (Riviera). En Vallauris se dedica y con enorme entusiasmo a la cerámica por primera vez, iniciado por Suzette y Georges Ramié. La familia Grimaldi le cede su viejo castillo en Antibes, allí establece su estudio, pinta rápidamente treinta cuadros de gran tamaño, en una oleada de fresca inspiración y los regala al Museo de Antibes, instalado en el castillo.**

1947-50 **Trabaja principalmente en litografías, inventa varios procesos nuevos que aplica a temas realistas (palomas, retratos de mujeres, etc.). Firma el Manifiesto Internacional por la Paz, de Estocolmo, y toma parte activa en el Movimiento**

1949 **Alain Resnais produce un film sobre "Guernica", cuyos comentarios escribe Paul Eluard.**

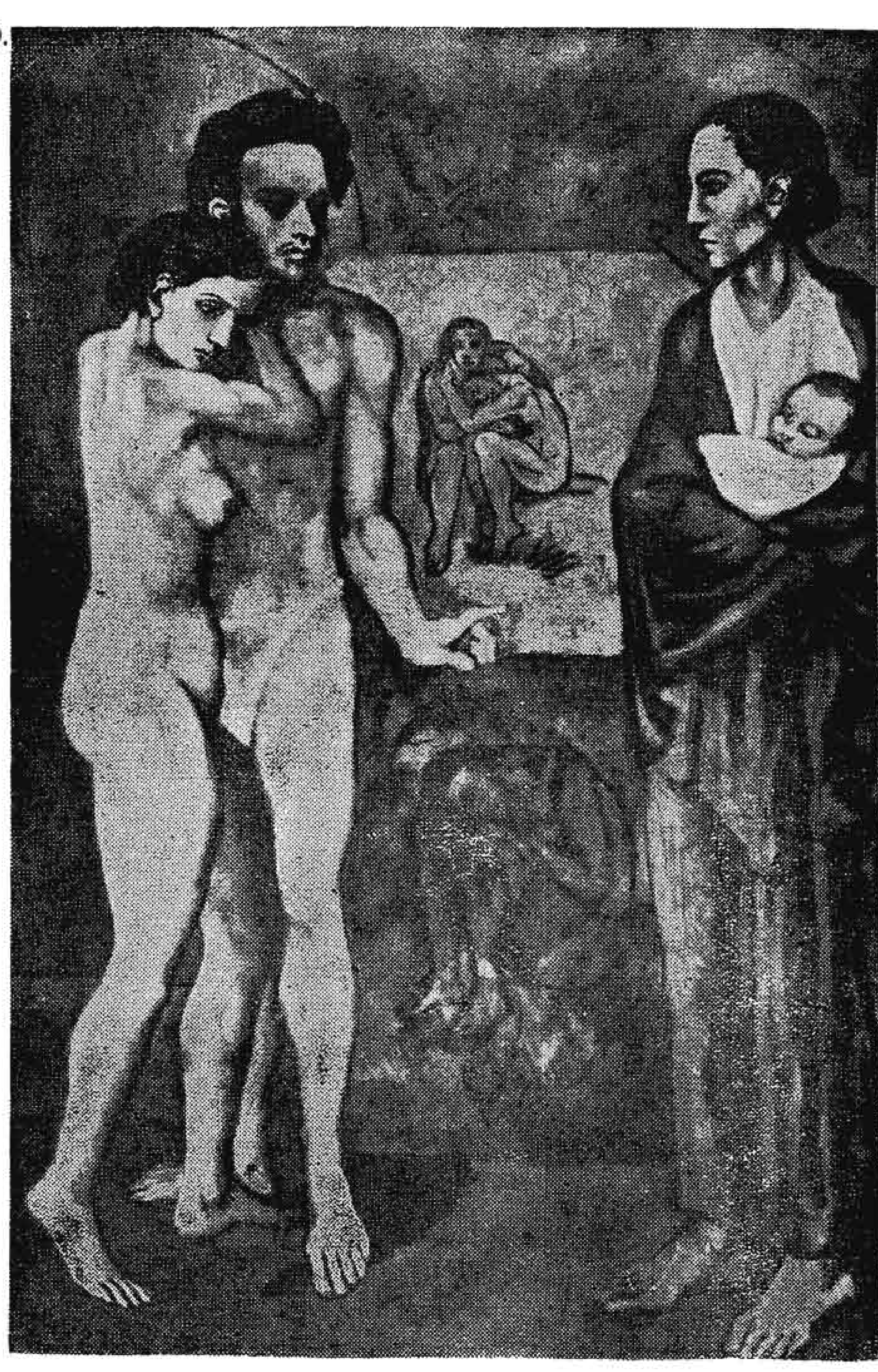
1949 Matisse emprende la decoración de una capilla de dominicos en Vence.

1951 **Pinta "Massacre en Corea", un fusilamiento de mujeres y niños por robots de carne y hierro.**

1952 **Pinta "Guerra" y "Paz", sus dos cuadros más ambiciosos de la posguerra. Uno se considera secuela de "Guernica", otro de "Pastoral", pintado en Antibes en el 46.**

1953 **Exposiciones retrospectivas de Picasso en Roma, Milán, Lyon. Escenografía para "Llanto por Ignacio Sánchez Mejía", de García Lorca que monta en París el Théatre de l'Oeuvre.**

La vida, 1903. (Período Azul).



los primeros **años**

ALBERT SKIRA

BARCELONA

Olvidando la cálida y profunda veta de humanidad que atraviesa toda la obra de Pablo Picasso, los que lo discuten con frecuencia se pierden en una dialéctica errada que los hace perder de vista su objetivo. Pero ¿cómo es posible, parecen decir, medir sus efusiones monumentales, analizar su contrapunto dramático, sus temas constantes de la vida y la muerte, sin acudir a los puntos de referencia y comparación que nos dan la filosofía, la estética, la música y la literatura? Consuela tal vez el hecho de que el propio Picasso está muy alerta a los problemas que plantea su arte, y lo reconoce. Admirando una pintura de Juan Gris, le dijo una vez a Kahnweiler, el tratante en cuadros: "Que placer hallar un pintor que sabe exactamente lo que está haciendo".

Todo lo que podemos hacer, frente a un arte que late con una vida poética, espontánea y desbordante que le es propia, es alabarlo o negarlo, pero no clasificarlo. Hay que evitar en primer lugar las consideraciones que no procedan de un enfoque verdaderamente humano.

Taine pensaba que una obra de arte es en gran parte producto de circunstancias prevalecientes de tiempo y lugar. Y aunque el determinismo ha caducado, Picasso parece dar implícitamente credenciales al determinismo cuando dice en forma característica: "Uno no puede abandonar su origen". Algunos autores, sin embargo, han afirmado que Picasso es en realidad de origen italiano, y señalan un retrato de la Duquesa de Galliera pintado por un tal Mateo Picasso en el Palazzo Rosso, en Génova. Pero nosotros pensamos como Guillermo de Torre, que en un interesante artículo publicado en Tenerife en 1936 considera que Picasso es español puro y explica que su nombre es una corrupción italiana de "Picazo", que probablemente se italianizó cuando uno de sus antepasados se estableció por algún tiempo en Italia.

Los hechos conocidos de la familia Picasso nos interesan más. Su madre, María Picasso, era andaluza y procedía de una vieja familia de orfebres mallorquinos. Su padre, José Ruiz Blasco, nació en Vizcaya, era pintor y se ganaba la vida dando lecciones de dibujo. El padre fomentó las brillantes dotes del hijo y su buen sentido le dijo pronto que no tenía nada más que enseñarle.

Inevitablemente el arte de Picasso nació a la sombra de la gran tradición española, de esa forma específica de realismo dramático que es común a todos los maestros españoles y que se refleja de modo inconfundible en los primeros cuadros. Lo que también hallamos en ellos es una forma de expresión en la que rige la espontaneidad, ni confiada ni resuelta, sino libre, inclinada a gritar su mensaje de una vez y no a buscar la frase más adecuada. Pero aún en aquella época su pintura tiene una inquietud, como si su autor estuviera ya fascinado por esas visiones que agitaron la voluntad de rebelión en tantos grandes españoles antes que él.

Evidentemente las teorías de Taine tienen mucho de verdad, por lo menos hasta cierto punto. Ningún artista surge del vacío. Incluso Picasso tiene sus antecedentes y éstos, como veremos, han tenido su papel en el desarrollo de su arte.

A la edad de 14 años pintó una **Muchacha descalza,** cuya excelencia precoz indica hasta qué punto el joven artista ya estaba en posesión de sus medios. Picasso nunca ha repudiado esta obra, y es más, permanece en su poder hasta el día de hoy. Por otra parte, detesta con toda su alma las obras de los años inmediatamente posteriores, es decir, las que reflejan sus primeros estudios formales en Barcelona, en la Academia de Bellas Artes. Para él, estos son los frutos mediocres del aprendizaje académico, estereotipos vacíos que cuanto más pronto quedaran atrás mejor.

Porque Pablo Picasso no aprendió a pintar en las escuelas de arte. Dentro de él surgió la necesidad urgente de expresarse, y la pintura era un medio providencial para sus aspiraciones, para decir su propia visión de las cosas. Insistamos en este hecho, que vemos funcionar en la intensa fecundidad creadora que siempre ha demostrado, a medida que su arte avanza con su vida, día a día, año a año, en contraste con los artistas más "intelectuales", notables por su escasa producción. Con él está pintando una fuerza tan eruptiva que nunca se le ocurre salir a pintar en un lugar elegido, paleta, tubos y pinceles bajo el brazo, y copiar de la naturaleza. Siempre ha pintado (y sigue pintando) a cualquier hora del día y de la noche, esté donde esté. La expresión es inmediata; trazará una figura en el pedazo de madera que encuentre más cerca, pintará con los dedos, dibujará con un clavo mohoso. Su espontaneidad permanece en un constante estado de alerta. A su disposición están siempre la rapidez y seguridad incomparables con que su mano sigue a su ojo, excitado por la vida sutil de una sensibilidad que responde a la menor vibración del exterior. Pero siempre afinada, casi dolorosamente receptiva a los estímulos externos, su sensibilidad está controlada por mecanismos congénitos de autodefensa que le ahorran los esfuerzos que Matisse está obligado a hacer para "organizar" sus reacciones.

A los 20 años Picasso pintaba cuadros en los que un sentido maduro de la disciplina parecía haber controlado los bríos naturales de la juventud. Ya el futuro creador del cubismo había aceptado las credenciales de la mente sobre los sentidos, manteniéndose a distancia de las explosiones románticas y de los melodramáticos choques tonales en que tantos de sus amigos catalanes se deleitaban. ¿Y por qué? ¿Estaba Picasso, sin saberlo quizás, preso en las inmemoriales tradiciones ascéticas españolas? Por mi parte, yo preferiría señalar el espíritu picaresco que contempla la extravagancia con una sonrisa sabia y desilusionada, y el antiguo fatalismo

árabe que resume la magnífica palabra española "nada", la mejor respuesta a los esfuerzos del hombre para rebasar los límites dentro de los cuales se le permite moverse. Más tarde, claro, hubo momentos en su carrera en que Picasso se sintió obligado a violar, o más bien a ampliar y remodelar esos límites, impulsado por circunstancias excepcionales que su expresión le demandaba. Esto siempre lo logró como sólo él es capaz, con inmenso ardor, y sin embargo con un gran fondo de lógica y disciplina.

Pero en el hecho de que Picasso se negara en sus primeros años a dejarse arrastrar, tenemos un indicio de los escrúpulos que lo asaltaban a través de la duda y de la inseguridad. No es que lo desconcertaran, pero tampoco le permitían pensar en la pintura como un mero arte de proporcionar placer ni como un pasatiempo descansado. Acogía la vida como una aventura del espíritu insurgente, y para él la pintura y la vida eran inseparables. En los primeros días de Barcelona, aunque rodeado de amigos, sintió la soledad perturbadora del genio incipiente y la necesidad de nuevos horizontes. Era natural que se sintiera atraído por París y allá fue, con el espíritu abierto, libre de dudas, pero sin siquiera soñar todo lo que le aguardaba. La idea de romper con el pasado nunca le pasó por la mente, y siguió, por lo menos en los primeros tiempos, frecuentando principalmente la compañía de amigos españoles que encontró en París. Pero sabía que en París su soledad se poblaría más rápidamente con ecos, se enriquecería más pronto. De Barcelona trajo con él un espíritu amplio y aventurero, el de un hombre que goza con el peligro y la ambición. Miraba al futuro con confianza, aunque en su mente muchas esperanzas permanecían vagas. Lo que entonces no podía sospechar es que en París, tras contrariedades y privaciones temporales, se encontraría totalmente a sí mismo, y conquistaría un Nuevo Mundo en el arte, cuya gestación siempre había adivinado a medias, pero en cuya ejecución presenció, profundamente sorprendido, desvanecerse una época y comenzar otra.

PICASSO EN PARIS

La sensibilidad de Picasso es, pues, la de un pintor nato que, como no puede hacer otra cosa, reacciona ante el mundo y lo mide en términos de su arte. La naturaleza para él, lejos de ser la emanación de una presencia inefable, es una cosa viva, vasta pero sutilmente íntima, con la que su pulso late al unísono. Su actitud ante ella es cualquier cosa menos sentimental. Picasso no abandona Barcelona buscando los idilios de las florestas ni las costas distantes, porque la ciudad será siempre su habitación natural. No ha nacido para lo monástico ni para lo contemplativo; se mezcla con la vida, su elemento es el movimiento, el contacto, el fermento.

En París hizo amigos de todas clases, y en ellos encuentra una inspiración sin la cual no puede vivir. También la encuentra en las calles de la ciudad, que ronda incesantemente, solitario, observante, en las galerías de los museos.

La vida de las calles, los museos —aquí está la fuente de las primeras manifestaciones de Picasso. Todos sus esfuerzos están dirigidos hacia un solo fin: hallar una forma de expresión que refleje sus sentimnentos ante todo lo que lo rodea y lo acosa. Pero la esencia de las cosas la busca en la obra de arte. Y se da cuenta que para destilar esa esencia, el punto de partida más avanzado no es la realidad ni la naturaleza, sino la obra de otros artistas. No por ello se piense que comenzó meramente a manipular emociones usadas. En los hallazgos de otros está el origen de muchas grandes obras de arte, transfiguradas por el mismo espíritu creador que Picasso ya mostraba abundantemente.

EL PERIODO AZUL

En 1901, el iniciar su Período Azul, el arte de Picasso y su personalidad encuentran un eco inmediato en París, en particular entre los artistas de nuestro pequeño círculo de Montmartre. Obtuvo enseguida un prestigio que jamás disminuyó, y atrajo a su órbita gran número de pintores, poetas y escritores, que eran sus amigos en cuanto lo conocían.

Como desconocíamos el genio español, nos parecía que Picasso se movía dentro de una atmósfera de misterio. Nos asombraba el contraste entre la gravedad de su arte, ora sombrío, ora de una brillantez dramática, y la simpatía genial del ser humano, su efervescente sentido del humor y la capacidad de gozar una buena broma. Se sabía, es claro, que caía con frecuencia en accesos de tristeza típicamente españoles cuando menos uno lo esperaba, pero como desconocíamos hasta qué punto eran intensos, lo achacábamos a las vicisitudes de la vida bohemia en París.

Esta unión desconcertante entre el buen humor y un estado frecuente de semidesesperación, habia hallado ya su arquetipo en Toulouse-Lautrec, muerto en 1901, pero cuya influencia siguió sintiéndose con mucha intensidad. A todos nos intrigaba y fascinaba esta figura extraña y legendaria, que con hosca ironía había dictaminado en su lecho de muerte que la vida era "una gran cosa. dicen", pero cuyo arte, por el vigor de una línea que nunca tiembla, era un ejemplo magnífico de valor ante las vicisitudes humanas, por crueles que sean.

Los estados de ánimo que presidían el Período Azul de Picasso variaron. En toda la producción de Picasso, desde su juventud hasta hoy, hay una intensa corriente dramática, serena en ocasiones, profundamente trágica, oculta a veces, fría, casi indiferente. Esa corriente comenzó a mostrarse con más intensidad al comenzar el Período Azul. Las paredes de su estudio del Boulevard Clichy comenzaron a vaciarse de los cuadros cargados de memorias de Barcelona, Jugendstil, Mucha, Maurice Denis, Lautrec y Vuillard. En lugar de ellos, comenzó a aparecer una nueva familia de cuadros azules, con escena tras escena de gente exhausta, sin esperanzas, de vidas destruidas por la pobreza. Su arte cambió casi de la mañana a la noche. No más naturalezas muertas, no más interiores de cafés, bares ni salones de baile. A los 20 años Picasso penaba por la condición humana. Con un pesimismo que se repetiría con frecuencia en años posteriores, se conmiseraba de la suerte del humilde y del pobre, no sólo porque conocía por experiencia su lucha diaria para seguir viviendo, sino porque el lado más oscuro de la vida despertaba profundo eco en su naturaleza generosa e impulsiva. Pero en su nueva etapa mantuvo una reserva de buen humor. Satirizó, por ejemplo, al frívolo adinerado en un cómico dibujo de dos caballeros de monóculo, chistera y bastón con empuñadura de plata, que pasan la tarde amablemente con una dama elegante de gran sombrero y zapatos de tacón, que mira al mundo a través de unos impertinentes, los tres en la más feliz ignorancia de que están completamente desnudos.

Pero Picasso tomó sus mejores temas del mundo nostálgico y trashumante del **cirque forain** —acróbatas y arlequines, solos, patéticos, gastados, persiguiendo un eterno sueño de cosas mejores, de descansar al final del viaje. La propia vida de Picasso, aunque inseparable de la ciudad, era una existencia nómada muy similar a la de ellos. También él necesitaba la compañía de los demás para romper una soledad que a veces pesaba demasiado.

Así pues, por el momento, compartió las breves alegrías y las largas tristezas de estas figuras imaginarias. Cortó todo contacto con los colores vivos y los arabescos, con los placeres inconscientes de la vista. ¿Qué era la pintura separada del contexto de la vida real y sus vicisitudes? Para Picasso, una obra de arte se desarrollaba en la brega diaria, no en el ojo del pintor; trataba de emociones humanas, no de bagatelas agradables. Y si se quería que trascendiera, la emoción debía expresarse por medios simples y directos, libres de artificio. Así surgió la técnica desnuda, discreta de los cuadros del Período Azul, las líneas limpias, escasas y meticulosas que componen los temas que el artista siente desde el fondo de su corazón, con curvas ocasionales que atemperan el ascetismo prevaleciente en la composición. Las persistencia de los azules añade una nota de triste resignación a estas líneas, creando una atmósfera peculiar de gentileza y discreción, tierna y distante a la vez, cálida y fría.

Esta monocromía inalterable, de fondos más o menos uniformes fue un factor poderoso para alcanzar la gran simplicidad que Picasso buscaba. Eliminó toda materia extraña y excluyó los accidentes de los efectos casuales, que hubieran estado fuera de lugar.

Quizás nos sea difícil imaginar hoy la tenacidad que puso en los cuadros del Período Azul. Tuve el privilegio de verlo pintar algunos de esos cuadros. Pintando con varios pinceles pequeños, parecía estar literalmente extrayendo líneas al lienzo con un par de pinzas. Las líneas surgían rápidamente como si las hubiera extraído con la mano. El hecho de que en muy corto tiempo pudiera terminar una composición, por complicada que fuera, revela los estados muy similares al trance en que caía, su mundo privado, y en los que parecía entrar y salir a voluntad.

En este período Picasso expresa por primera vez toda la medida de su compasión por los errores humanos, su simpatía por la suerte del hombre.

EL PERIODO ROSA

De 1904 a 1906 se registra la transición al Período Rosa. Establecido definitivamente en París en la primavera de 1904, fijó su estudio en una cuartería en Montmartre que el poeta Max Jacob bautizó "Bateau Lavoir" —el buque-lavadero.

Conoce y frecuenta enseguida un alegre grupo de artistas, poetas y escritores: Guillaime Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Pierre Mac Orlan y Pierre Reverdy, los pintores Auguste Herbin, Otto Freundlich y Juan Gris, y los escultores Agero y Gargallo, que ocupaban estudios o tenían cuartos de dormir en el Bateau Lavoir. Entre los visitantes más asiduos a su estudio estaban Gertrude Stein, Marie Laurencin, Paco Durrio, Derain, Modigliani, Manolo, González y Laurens; los tratantes Berthe Weill, Clovis Sagot, Le Pére Soulier, Ambroise Vollard y D. H. Kahnweiller; los actores Charles Dullin, Gaston Modot, Roger Karl y Harry Baur; y muchos poetas y escritores, entre ellos Alfred Jarry, Gustave Coquiot, Paul Fort, René Dalize, Francis Carco, André Warnod, Henri-Pierre Roché y muchos otros nombres que se me escapan, o que luego entraron en escena.

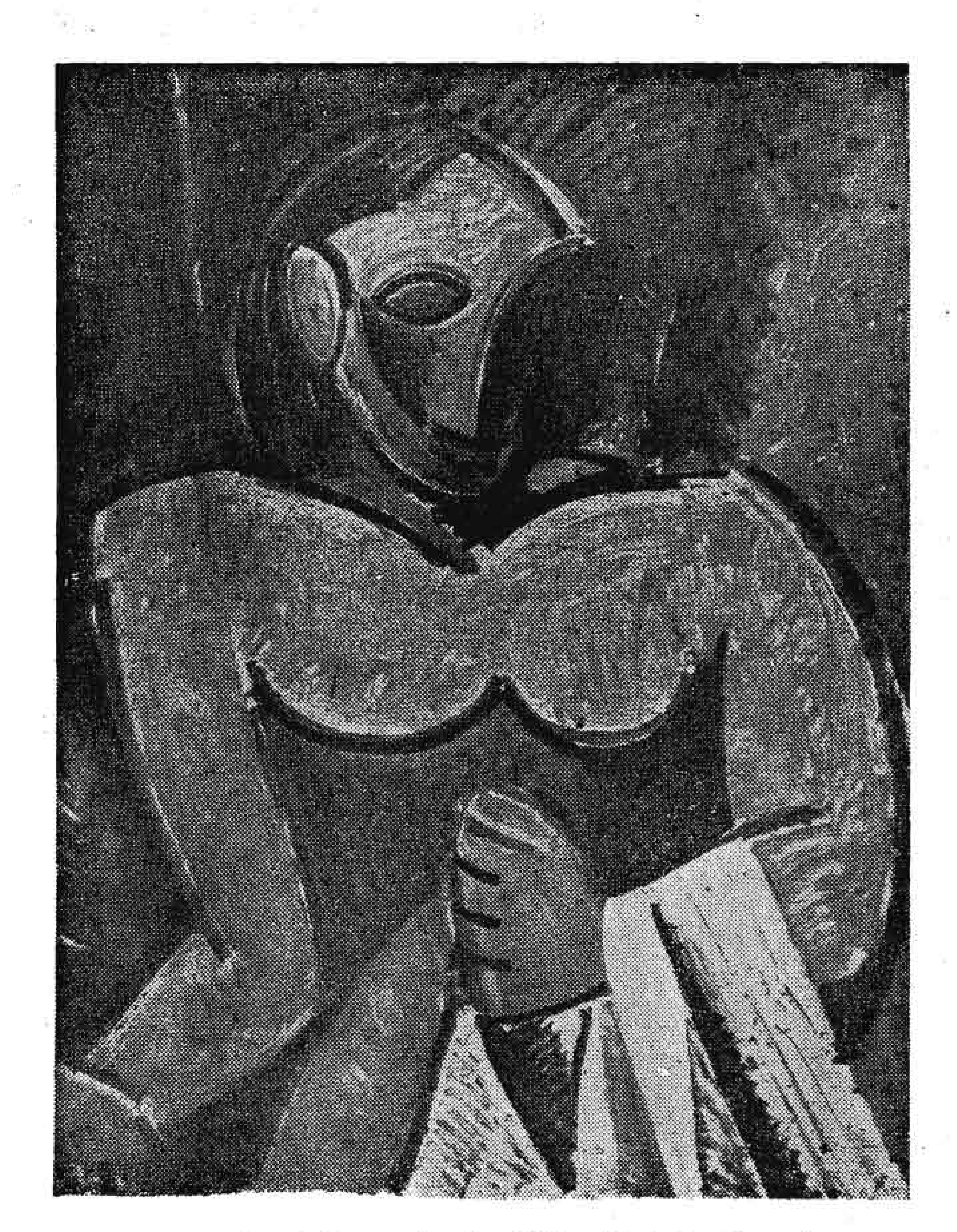
Con su Período Rosa, Picasso realiza el primero de aquellos experimentos completamente nuevos en la pintura que pronto se sucedieron como una reacción en cadena. Los problemas específicos de la pintura son examinados por él, uno por uno, a medida que se preparaba para lanzar el cubismo, el movimiento más importante ocurrido en el arte desde el Renacimiento.

Sus facultades excepcionales se ajustan ahora al principio que pide que el pintor mire su arte como un elemento específico y altamente desarrollado de la Naturaleza, y llegue a la conclusión, como han llegado tantos maestros del pasado, que la mejor forma de estudiarlo no está en la propia Naturaleza sino en los museos. De ello se desprende que, al dejar de ser mirada meramente como otro medio de expresión, la pintura se convertía en un objeto en sí misma. Considerada hasta entonces como el arte de representar un tema dado por medios de reglas estrictas que sólo bastaba con aprender, la pintura vio derrumbarse sus puntos de apoyo ante la perspectiva de la autonomía completa. Ello quiere decir que ahora considerábamos suficiente expresar emociones de naturaleza puramente pictórica, en forma independiente de la anécdota o de la representación.

Pero tendrían que pasar varios años para que estas ideas pudieran ser expresadas en forma adecuada. No obstante, de muchas maneras, el Período Rosa de Picasso es una muestra interesante de lo que vendría después, cuando Picasso rompe abruptamente con la azul melancolía de los años previos. Como un color sirve tan bien como otro color, cambia para la rosa, para un rosado profundo y pleno. Busca ahora figuras nuevas, libres de la taciturna introspección de las anteriores. Parecen decir sí a la vida, y ostentan, si no sonrisas de felicidad, por lo menos una expresión serena. Las figuras alargadas e inclinadas del Período Azul son desplaza-



Dos mujeres desnudas, 1906. (Transición).



Desnudo con toalla, 1907. (Período Negro).

das por hombres y mujeres bellos y bien alimentados. El arte del dibujo cede el campo a la forma, y ya no vemos la severa red de trazos que encierran manchas simbólicas de un solo color. Picasso vuelve a utilizar modelos, pero con un propósito ulterior. Lo que estaba preparándose era una poesía formal, ya no conmiserativa ni humanitaria, sino puramente pictórica. Libre de la tristeza y los temores que habían presidido el Período Azul, se abandonó a juegos sutiles de formas coloreadas, que ya no estaban motivadas por consideraciones humanas sino plásticas. Abandonando el tratamiento expresionista de arlequines y saltimbanquis,, Picasso manipulaba sus figuras del Período Rosa, no como gentes o retratos, sino como "cabezas" y "cuerpos", mientras muchos de los desnudos recuerdan la estática placidez de la estatuaria griega. De lo individual pasó al tipo, simbolizando más que representando sus figuras, elevándolas a un plano general en el que se fundían con la concepción original que la mente tuvo de ellas.

Estas nuevas figuras muestran a Picasso absorto en un nuevo problema, y en su misma falta de expresión adivinamos su preocupación única por el estilo. Afinando constantemente las irregularidades de la forma, puliendo su línea elegante y disciplinada, fue abriéndose camino hacia un nuevo clasicismo. Y en su momento llevó esto a un grado insuperable de perfección. No es exagerado decir que varias composiciones del Período Rosa pueden compararse con las obras maestras más nobles de la pintura.

Pero Picasso no tiene aún 25 años. Una perfección tal puede oscurecer todo su porvenir. Como tantos otros artistas ¿se dispondrá a producir los mismos cuadros el resto de sus días? Todos sus esfuerzos parecen haber llegado a un **impasse**, y podemos imaginárnoslo pesando con un hondo gesto de preocupación todas las perspectivas que se abren frente a él. Comprende que insistir en la manera que con tanto cuidado ha elaborado entregándole lo mejor de sí mismo sólo puede llevarlo a la esterilidad del manerismo. Enfrentándose resueltamente al dilema, toma una decisión heroica, vuelve deliberadamente la espalda a todo lo que ha logrado hasta ese momento y sale decidido en una nueva dirección. Los resultados no se hacen esperar. **Dos mujeres desnudas** indica la nueva dirección de este artista de juventud perenne y renovaciones asombrosas. El Período Rosa lo ha liberado del expresionismo de fin de siglo que había venido practicando y lo desvía hacia los problemas del análisis puramente pictórico. Los días de copiar la naturaleza están contados. El artista va a entrar en el mundo de las formas puramente pictóricas, ha comprendido que el cuadro puede justificarse independientemente de cualquiera alusión a la Naturaleza, como un objeto autónomo que deriva su potencial emotivo del hecho de que, después de todo, surge de la sensibilidad y del cerebro humano, aunque ya no esté relacionado con objetos visuales.

Pero para que el nuevo sistema de formas tenga sentido arquitectónico es preciso, por fuerza, reexaminar y rehacer la técnica de la línea, el volumen y el color, de los que dependerá su solidez. **Dos mujeres desnudas** revela cuán correctamente comprendió Picasso esto, y los pasos decisivos que tomó. La ruptura con el realismo expresivo es completa. Se acabaron los cantos de compasión y tristeza; el tema de la composición por sí ya no nos conmueve, sólo nos conmueve el volumen la serenidad, la dignidad masiva y clásica de las dos figuras. Y en la cara de la mujer de la derecha, en la forma analítica en que ha sido expresada, tenemos los primeros pasos tímidos hacia una nueva geometría, independiente del realismo, sin la cual ningún esfuerzo constructivo como el que Picasso proyectaba podrá sostenerse. Tal es el período de transición que marca este cuadro.

EL PERIODO AFRICANO

Con esta nueva fase vemos a Picasso completamente enfrascado en los problemas analíticos de la composición pictórica que habrán de culminar en **Las muchachas de Aviñón.** Para estudiarlo, Picasso no se limitó, en lo absoluto, a sus investigaciones de la estatuaria africana negra. Miró con igual entusiasmo a los primitivos, el arcaico bajorrelieve ibérico, el arte de la Edad Media —precisamente aquellas formas de expresión cuyas fuentes están en las emociones y no en la mente.

Pero el arte africano merece atención especial, por haber desatado una nueva ola de inspiración entre los mejores artistas modernos. Es difícil decir quién creó la boga, pero sus fascinaciones, evidentes y múltiples, permitieron obtener nuevas lecciones desde un sector inesperado del mundo. Se vio, antes que nada, que el artista africano negro, al crear sus objetos característicos de devoción y fetichismo, dio por sentado que debía obedecer las leyes de un mundo nuevo e imaginario, sin ninguna relación con el naturalista. Autodidacta, confiando en el instinto, el escultor negro trabajó con una despreocupación total de los procesos de la razón. De ahí la pureza de su arte, y su natural simplicidad, que contrasta con las simplificaciones elaboradas a que estamos acostumbrados. Sobresalió en hallar equivalentes simbólicos y transposiciones sutiles e imaginativas, al ir de una visión a otra sin siquiera tocar puntos realistas de referencia, fijando los ritmos geométricos y las formas a que todos los hombres responden, sea cual sea su color.

El arte creador de los escultores negros alcanza, en su mejor forma, una perfección clásica. Su mensaje más vital es la de libertad de expresión absoluta, señalando el camino que va más allá de las fórmulas tradicionales trilladas, pero sin perder —al contrario, ganando— la coherencia arquitectónica ni la pura atracción lírica.

Tal fue el mensaje que comprendió Picasso al cumplir los 26 años, en momentos en que se disponía a pintar **Las muchachas de Aviñón,** la obra que sería como la clarinada del cubismo, el intento más audaz de rehacer la Naturaleza, de explotarla con fines creativos, como la explota el científico, la construcción de espacio y volumen en una superficie plana. Para eso él y sus compañeros de aventura habrían de rehacer toda la pintura.

EDMUNDO DESNOES

Todo lo que Picasso toca se convierte en pintura. Desde que agarró un lápiz de niño para garabatear un papel, este pintor malagueño no ha hecho otra cosa que vivir y pintar, pintar y vivir. A los 10 años exhibe por primera vez en los portales de una paragüería de la Coruña. Picasso no le tiene miedo a nada: lo mismo pinta a su mujer en cualquiera de las cuarenta formas que se le aparece, que coge una hoja de palma, el muelle de un automóvil y un cesto de mimbre para construir la escultura de una chiva. Sus obras son la demostración de una capacidad ilimitada para transformar la vida en arte. "¡Qué desgracia la del pintor —declara Picasso—, enamorado de las rubias, que no las puede pintar en un cuadro porque no van bien con una cesta de frutas! ¡Qué triste suerte la del pintor que odie las manzanas y tenga que pintarlas todo el tiempo porque van bien con el tapiz! Yo meto en mis cuadros todo lo que se me antoja. ¿Que no van unas cosas con otras? Peor para ellas; no tienen más remedio que aguantarse". El diálogo del artista con la vida es incesante, casi interminable porque Picasso cumplió 80 años el día 25 de este mes.



VIVIR ES PINTAR
VIVIR ES PINTAR
VIVIR ES PINTAR

El espíritu dominante de casi todas las grandes obras de este siglo es la angustia, la soledad y el pesimismo; desde Marcel Proust y Franz Kafka, hasta Henry Moore y Paul Klee. Franz Kafka se debate en todas sus obras por arraigarse en un mundo hostil. Marcel Proust se refugia en sus recuerdos porque la realidad es demasiado cruel. Paul Klee escarba en su conciencia para encontrar un poco de sosiego en las criaturas de su imaginación. Todas estas obras son monólogos interminables en que el artista no logra comunicarse con su ambiente y los hombres. Son obras que nos producen una catarsis ahondando en las zonas más desgarradas de nuestra existencia.

Picasso es todo lo contrario: Picasso nos reconcilia con la vida.

Hay dos maneras de crear: porque el artista se siente incómodo y busca el equilibrio o porque siente tanta pasión por las cosas que es necesario hablar de ellas y pintarlas. El caso de Picasso es el del artista que se desborda en sus creaciones. Jamás un cuadro de Picasso me ha entristecido. Siempre me ha ayudado a llenarme los pulmones de aire. Detenerse a observar uno de sus cuadros es como sentir que se tiene algo vivo entre las manos. No hay zonas muertas en sus óleos: cada color nos dice algo, sus trazos tienen la firmeza y la seguridad de un conquistador. Inclusive en sus cuadros más trágicos, como el Guernica, uno siente la fuerza incontenible de la vida triunfando por encima de la muerte.

Las cosas y los hombres llenan la superficie de los cuadros de Picasso. Por mucho que cambie la forma o el color, siempre se siente en sus óleos la proximidad de la figura o el objeto natural. "No existe un arte abstracto —insiste Picasso. Hay que comenzar siempre con algo y después se pueden quitar todas las huellas de la realidad. Entonces ya no hay peligro, porque la idea del objeto habrá dejado una marca indeleble. Es lo que incitó al artista, estimuló sus ideas y despertó sus emociones. A fin de cuentas, ideas y emociones quedarán apresadas en su obra. Por mucho que hagan no podrán escaparse del cuadro, del que forman parte integral, aun cuando su presencia ya no pueda ser observada".

El hombre domina en la obra de Picasso; la mujer y el hombre como cuerpos. Paisajes y naturalezas muertas ocupan menos de una tercera parte de sus cuadros y esculturas. El cuerpo humano asume cien formas diferentes en la obra del malagueño: figuras realistas dibujadas con la precisión de Ingres, máscaras africanas, un cuerpo de mujer construido con líneas sinuosas, retratos realizados partiendo de círculos y triángulos, figuras construidas con huesos blancos, mujeres neoclásicas de muslos torneados y cuerpos de amazonas, hombres con cabezas de toro.

Picasso es un maestro de la pintura a la manera de Giotto y Rembrandt. Sus cuadros obedecen a las mismas leyes de dibujo, forma y color. Están organizados respetando las conquistas más importantes de la pintura occidental. La única diferencia está en su visión de la realidad. Picasso da un paso más allá de fotografiar la realidad: deja que sus ideas y sentimientos la transformen sobre una tela, en el barro o sobre la superficie de un plato de cerámica.

Europa podría dividirse en dos regiones:



Las Muchachas de Aviñón, 1906-07. (Inicio del cubismo).

el Mediterráneo y el Norte. Cada una de estas regiones —aparte de su situación política y social— da a sus habitantes una manera característica de ver el mundo, de sentir la vida. El Mediterráneo es la cuna de la civilización europea y por lo tanto tiene una manera más abierta y extrovertida de encarar la existencia. El nórdico, por el contrario, tiende a encerrarse en sí mismo y recrear el mundo en su fuero interno. Los grandes sistemas filosóficos son naturales del Norte, en el Mediterráneo se vive de una forma más práctica y sensual. El psicoanálisis es un producto del pensamiento alemán... Picasso es un producto del Mediterráneo.

El Mediterráneo es una de las claves de la pintura de Picasso. Los espacios abiertos, el uso del blanco y el azul para recrear una atmósfera hospitalaria, son características de su pintura. El expresionismo nórdico abusa de rojos y ultramarinos, y encajona las figuras para darnos el mundo subjetivo del hombre. Paul Klee podría colocarse como el antípodo europeo de Picasso: en este pintor suizo todo es subjetivo y habita un mundo comprimido. La pintura moderna trabaja con diferentes combinaciones de estos elementos: el subjetivismo nórdico que pasa el tiempo hurgando en la conciencia y el amor por la apariencia, la superficie de los objetos, de los pueblos mediterráneos.

Este deleite por el tratamiento de la superficie del mundo toma en Picasso una forma explosiva. Sus cuadros siempre parecen a punto de estallar y salirse del marco. Las formas y figuras parecen estar siempre en proceso de expansión. El pincel parece haber puesto en movimiento las figuras sobre la tela. Un paisaje, una figura siempre son para Picasso una oportunidad para ensayar nuevas combinaciones de forma y color.

La pintura de Picasso está llena de movimiento y agilidad. Es como si su pincel hubiera desencadenado la materia.

Hasta el impresionismo la pintura occidental se dedicó a estudiar la naturaleza. Con el impresionismo, que analiza el efecto de la luz sobre los objetos, la realidad que comenzó estudiando el Renacimiento, llega a su punto más intenso y frágil. Después de eso al hombre no le basta ya con conocer la materia: la quiere cambiar.

Si en la ciencia el hombre se dedica a buscar nuevos productos y desencadenar la energía del átomo: en la pintura se dedica a dinamitar la visión fotográfica para humanizar el mundo exterior incorporando los sentimientos y las ideas a nuestra visión de la realidad. La pintura moderna es la fusión del hombre con su realidad. De la misma forma que Einstein hizo posible la liberación de la energía atómica, Picasso hace posible el dominio absoluto del pintor sobre la imagen.

Sería bueno detenerse ahora para saber hasta qué punto lo que he dicho hasta ahora ayuda a la comprensión de los cuadros de Picasso. En realidad le tengo un verdadero pavor a las palabras huecas. Es muy fácil ensartar una retahila de frases rimbombantes sobre Picasso. Es un pintor tan ágil, sin embargo, que salta con facilidad por encima de las toneladas de retórica que lo cubren. Se escribe más sobre Picasso que se conoce su obra. Quisiera que el lector repasara los cuadros del

pintor que aparecen reproducidos en este número de Lunes. Si no le dicen nada sobre la obra es mejor que no siga leyendo.

Si quiere hagamos una prueba más y detengámonos en el análisis de un cuadro determinado: Les Demoiselles d'Avignon. En este cuadro Picasso busca una nueva forma de expresión. Es un momento de transición dentro de su obra.

Desde principios de 1907 hasta la primavera Picasso estuvo pintando Las Doncellas de Aviñón. Aquí está todo Picasso: su amor por la figura humana, su seguridad en el manejo de la forma y el color. En el cuadro se pueden apreciar dos etapas. Las tres figuras de la izquierda fueron las primeras que pintó, son las más amables; las otras dos, con el rostro grotesco de las máscaras africanas, las pintó ya en la etapa final.

Los cuerpos están construidos con una técnica más plana que la empleada en los rostros. Las dos figuras de la derecha tienen rostros de máscaras africanas. Por esta fecha la escultura africana adquiere categoría de arte en Europa. Picasso no vacila en introducir esta nueva forma de ver la figura en sus cuadros.

Las figuras y el fondo están tratados por planos. La forma y el color forman un rompecabezas armónico. Este cuadro marca el principio del cubismo.

Las figuras amables tienen un fondo blanco y una cortina rojiza, las grotescas un fondo azul que suaviza un poco la brutalidad de las expresiones. Al pie del cuadro vemos un racimo de uvas, dos peras y una tajada de melón. Son elementos de la composición al mismo tiempo que alimentos para las doncellas. La proporción que existe entre las figuras y la naturaleza muerta es la misma que existe dentro del conjunto de la obra del pintor: domina algo así como una quinta parte del óleo.

En este cuadro se ve con claridad cómo Piccaso ha tomado el cuerpo de cinco mujeres y sin destruir su realidad, las ha convertido en objetos plásticos; ha dejado que su imaginación y su amor por la materia, reconstruyan las figuras. Es un cuadro que abre las puertas de par en par a la experimentación del arte moderno: aquí hay cubismo, expresionismo y surrealismo. Aquí el hombre de este siglo manifiesta su voluntad de dominar la vida sin dejar por ello de respetarla. Para Picasso Las Doncellas estuvo siempre ligado a su vida. Sus amigos pintores se acercaban para hablarle de los valores puramente plásticos de la obra y el astuto e ingenuo español les decía: "Esta es la madre de Max". Probablemente refiriéndose al poeta Max Jacob, su gran amigo.

Picasso pintó este cuadro pensando en un burdel a pesar del exótico nombre de Las Doncellas de Aviñón. En realidad el título es una ironía. Estas doncellas son unas prostitutas de la calle Aviñón, en Barcelona. Otro ejemplo del Proteo que hay en Picasso.

El profundo apego que Picasso siente por la existencia del hombre ha evitado que se estancara en un callejón sin salida. Siempre ha sido la vida la que ha determinado la expresión de su arte. En 1950 la familia Picasso adquiere una cabra. Resultado: una escultura del animal. Cuando se entera de las crueldades del ejército norteamericano en Corea pinta La matanza de Corea: un grupo de robots armados dispara contra un grupo de mujeres indefensas, desnudas y rodeadas de sus hijos. En 1954 Picasso conoce a una atractiva adolescente con una larga cabellera rubia: no puede reprimir el deseo de pintar toda una serie de retratos de Sylvette.

El optimismo es una predisposición de ánimo que cuesta trabajo mantener en el siglo veinte. La ciencia ha producido la penicilina y la bomba de hidrógeno. En Europa murieron más de 30 millones de hombres durante la pasada guerra mundial. "Si no tuviera fe en la vida —afirma Dostoievski por boca de Iván Karamazov—, si dudase de una mujer amada, del orden universal, y estuviera persuadido, por el contrario, de que todo no es sino un caos infernal y maldito, aun entonces, a pesar de todo, querría vivir". Es la afirmación absoluta de la vida. Ese espíritu lo encontramos en Picasso. A través de sus cuadros el hombre contemporáneo entra en contacto con la fuerza elemental que lo libera de una carga casi insoportable de desgarramientos.

Después del bombardeo de Guernica, una margarita crece entre las ruinas en la base del cuadro y unos ojos llenos de misericordia se asoman por una ventana llevando entre las manos una lámpara.

Picasso me ha enseñado a amar la vida por encima de todas las cosas.

En la "Autobiografía de Alice B. Toklas", la escritora norteamericana Gertrude Stein, que tan profundamente influyó en la moderna literatura y el arte de su país y alentó a muchos pintores europeos en sus días difíciles, utilizó el ingenioso recurso de escribir su autobiografía pretendiendo que quien hablaba de sí misma era su secretaria y compañera de exilio, Alice B. Toklas. En realidad, de quien habla constantemente Alice B. Toklas es de Gertrude Stein. De esta obra reproducimos los párrafos siguientes que ilustran el encuentro de la escritora con el pintor.

GERTRUDE STEIN y PICASSO se encuentran

Los tres genios de que quiero hablar aquí son Gertrude Stein. Pablo Picasso y Alfred Whitehead. Yo he conocido a mucha gente importante, he conocido varios grandes, pero sólo he conocido tres genios de primera línea y en cada caso algo sonó dentro de mí cuando los contemplé por primera vez. En ninguno de los tres casos me equivoqué. Así fue como empezó mi nueva vida.

Había dos Gauguin, y también varios cuadros de Manguin, un gran desnudo de Vallotón que parecía la Odalisca de Manet, pero que no era, y había un Toulouse-Lautrec. Una vez, mirando al Lautrec, y con gran audacia, Picasso dijo, pero de todos modos yo pinto mejor que él. Toulouse-Lautrec había sido la más importante de sus primeras influencias.

Qué raro, los Picasso no han llegado, dijeron todos, pero no esperaremos. Pasamos pues al patio, entramos en el pabellón y comedor, y empezamos a cenar. Qué raro, dijo Gertrude Stein, Pablo es la puntualidad misma, nunca llega temprano y nunca llega tarde, y dice con orgullo que la puntualidad es la cortesía de los reyes, incluso obliga a Fernande, su mujer, a ser puntual. Claro, a veces dice que sí cuando no tiene la menor intención de hacer lo que dice que sí va a hacer, porque no sabe decir que no, no no forma parte de su vocabulario, y uno tiene que saber si sí quiere decir sí o quiere decir no, pero cuando dice un sí que quiere decir sí como el sí de esta noche, siempre llega a su hora. Cuando aquello no había automóviles, y nadie pensaba en accidentes. Terminábamos el primer plato cuando se oyó un murmullo de pasos rápidos en el patio y Helene abrió la puerta antes de que el timbre sonara. Pablo y Fernande, como todo el mundo los llamaba entonces, entraron en el comedor. El, pequeño, rápido de movimientos pero sin estar inquieto, con una extraña facultad en los ojos de abrirse mucho y beberse todo lo que quería ver. Tenía la soledad y el movimiento de la cabeza de un torero que abre el paseo. Fernande era una mujer alta y hermosa. Venían muy alterados. Bueno, al fin llegaron dijo Gertrude Stein, pero como se trata de ti Helene no dirá nada. Todos nos sentamos. Yo estaba al lado de Picasso, que guardaba silencio y pronto recuperó su calma y su placidez. Al poco rato, murmuré que me gustaba el retrato que le había hecho a Gertrude Stein. Sí, dijo Picasso, todo el mundo dice que ella no es así, pero no importa, lo será. La conversación se animó enseguida y no se hablaba más que de la inauguración del salón de independientes, que era el gran suceso del año. Todo el mundo estaba interesadísimo en todos los escándalos que estallarían o que no estallarían. Picasso nunca exponía nada, pero sus discípulos sí y como las anécdotas entretejidas en torno a cada uno eran innúmeras, las esperanzas y los temores eran vivísimos.

Más tarde, me acerqué a Picasso. Estaba de pie, meditativo. ¿Cree usted, me preguntó, que de veras me parezco a Lincoln? Me habían pasado muchas cosas por la cabeza aquella noche, pero no esa. Y continuó: Verá usted, Gertrude (quisiera poder expresar algo del simple afecto y la confianza con que siempre pronunciaba su nombre y con la que ella decía siempre, Pablo. En toda su larga amistad, con sus momentos difíciles y sus complicaciones, esto no ha cambiado nunca entre los dos) Gertrude me enseñó un retrato de Lincoln y he estado tratando de peinarme para parecerme a él, creo que la frente es como la de él. No sabía si bromeaba o no, pero lo escuché con atención. Entonces aún no me daba cuenta hasta qué punto Gertrude Stein era completamente norteamericana. Después le hacía bromas sobre esto, diciéndole que ella era un general de la guerra civil, de uno de los dos bandos, o de los dos. Tenía una colección de fotografías de la guerra civil, fotos maravillosas, y ella y Picasso se ponían a contemplarlas largo rato. Y de pronto él se acordaba de la guerra hispanoamericana y él se ponía muy español y muy ofendido, y España y los Estados Unidos se decían cosas muy duras a través de los dos. Pero aquella primera noche yo no sabía nada de esto, de modo que fui cortés y no hubo más.

Como diez días después de eso, Gertrude Stein y yo fuimos a Montmartre, donde yo no había estado nunca. Siempre ha seguido amándolo. De vez en cuando volvemos y yo tengo siempre la misma sensación de expectación que sentí en aquella primera ocasión. Aquel es un lugar donde uno siempre va a pararse, y algunas veces a esperar, aunque no espere nada. Los habitantes de Montmartre no se sientan muy a menudo, casi siempre se paran, y están mejor porque las sillas francesas de comedor no invitan a nadie a sentarse. De manera que fui a Montmartre a aprender el arte de ir a pararme a un lugar. Primero fuimos a ver a Picasso y luego a Fernande. Ahora a Picasso no le gusta ir a Montmartre, ni le gusta pensar mucho en él y mucho menos hablar de él. Incluso vacila en hablar con Gertrude Stein de Montmartre, porque allí le sucedieron muchas cosas que hirieron hondamente su orgullo español, y los últimos tiempos de su vida en Montmartre estuvieron llenos de amargura y desilusión, y no hay nada más amargo que la desilusión de un español.

Subimos el par de escalones y entramos por la puerta abierta pasando a la izquierda del estudio en que más tarde viviría su martirologio Juan Gris, pero en donde vivía entonces un tal Vaillant, un pintor sin clasificación que había prestado su estudio para cuarto de vestir de señoras en el famoso banquete en honor de Rousseau, y subimos una escalera alta que llevaba a donde Max Jacob tuvo un estudio poco después, y otra escalerita que conducía al

estudio en el que no hacía mucho tiempo que un joven se había suicidado y Picasso había pintado uno de sus primeros trabajos más admirables con todos los amigos reunidos alrededor del ataúd. Llegamos a una puerta más grande donde Gertrude Stein tocó, Picasso abrió la puerta y entramos.

Estaba vestido con lo que los franceses llaman traje de mono, "overoles" hechos de tela de sarga azul o carmelita. Creo que era azul; se les llama mono porque al ser de una sola pieza con un cinturón, si el cinturón no está abrochado, y a menudo no lo está, cuelga suelto por detrás y uno parece un mono. Sus ojos eran hermosos, tan puros y castaños, y sus pupilas tan oscuras y delicadas y alertas. Entramos. Había un sofá en una esquina, una pequeña estufa en que se hacía la comida, y que además daba calor, en la otra esquina, algunas sillas, la desbaratada silla grande en que se sentaba Gertrude Stein cuando la estaban pintando y un olor general a perro y pintura y había allí una perra grande y Picasso la movía de aquí para allá exactamente igual que si la perra fuera un mueble. Nos pidió que nos sentáramos pero como todas las sillas estaban ocupadas nos quedamos de pie y de pie estuvimos hasta que nos marchamos. Era la primera vez que visitaba a alguien de pie; después descubrí que todos se quedaban así de pie durante horas. Contra la pared había un enorme cuadro, un cuadro extraño de colores claros y oscuros, (es todo lo que puedo decir) de un grupo, un enorme grupo y junto a éste otro en una especie de carmelita rojizo, de tres mujeres, cuadradas y posando, todo ello bastante espantoso. Picasso y Gertrude Stein estaban parados hablando. Me quedé atrás y miré. No puedo decir que me diera cuenta de nada pero sentí que había algo doloroso y bello allí y opresivo pero aprisionado. Oí decir a Gertrude Stein y el mío. Picasso después de eso sacó un cuadro más pequeño, una cosa casi inacabada que no podía acabar, muy pálido, casi blanco, dos figuras, estaban allí pero muy inacabadas y no acabables. Picasso dijo, pero jamás lo aceptará. Sí, ya sé, contestó Gertrude Stein. Pero es el único que lo tiene todo. Sí, ya sé, contestó él y ambos se hundieron en el silencio. Después de eso continuaron una conversación en tono bajo y después Gertrude Stein dijo, bueno, tenemos que irnos, vamos a tomar el té con Fernande. Sí, ya sé, contestó Picasso. La ves a menudo, dijo ella, él se puso muy colorado y pareció avergonzado.

Esa tarde el hermano de Gertrude Stein sacó un portafolio tras portafolio de grabados japoneses para mostrárselos a Picasso, el hermano de Gertrude Stein sentía gran afición por los grabados japoneses. Picasso se limitaba a mirar obedientemente un grabado tras otro y escuchaba las descripciones. Le dijo susurrando a Gertrude Stein, él es muy simpático, tu hermano, pero como todos los norteamericanos, como Haviland, no hace otra cosa que mostrar grabados japoneses. Moi J'aime pas ca, no me interesan. Cómo yo digo Gertrude Stein y Pablo Picasso se comprendieron mutuamente enseguida.

Entonces fue la primera vez que Gertrude Stein posó para el retrato que le hizo Pablo Picasso. El taller de Picasso ya lo he descrito. En aquellos días había aún más desorden, más idas y venidas, más fuego ardiendo en la estufa, más que cocinar y más interrupciones. Había una gran butaca rota en la que Gertrude Stein se sentaba a posar. Había un sofá donde todos se sentaban y dormían. Había una pequeña silla de cocina en la que Picasso se sentaba para pintar, había un caballete grande y muchos lienzos muy grandes. Era el momento cumbre al final del Período Arlequín cuando los lienzos eran enormes, las figuras también, y los grupos.

Había un pequeño fox terrier al que le sucedía algo y lo iban a llevar otra vez al veterinario. Ningún francés y ninguna francesa es tan pobre ni tan descuidado ni tan avaro que no puedan llevar sus animales domésticos al veterinario y los llevan constantemente.

Fernande estaba como siempre, fuerte, muy bella y muy afable. Se ofreció para leer cuentos de La Fontaine en voz alta para entretener a Gertrude Stein mientras Gertrude Stein posaba. Gertrude Stein se sentó. Picasso se sentó muy firme en su silla y muy cerca de su lienzo, y en una paleta pequeña que era de un color uniforme gris pardo mezcló un poco más de gris oscuro y empezó la pintura. Esta fue la primera de unas ochenta o noventa sesiones.

Hacia el final de la tarde los dos hermanos de Gertrude Stein y su cuñada y Andrew Green vinieron a ver. Todos estaban excitados con la belleza del boceto y Andrew Green suplicó que lo dejaran tal y como estaba. Pero Picasso meneó la cabeza y dijo, no.









Es una lástima pero en aquellos días a nadie se le ocurrió tomar una fotografía de la pintura como estaba entonces y por supuesto que nadie del grupo que la vio entonces recuerda en lo absoluto cómo lucía, como no lo recuerdan Picasso ni Gertrude Stein.

Como dije ya, cuando me hice visitante habitual de la rue de Fleurus los Picasso estaban de nuevo juntos, Pablo y Fernande. Ese verano volvieron a España y él regresó con algunos paisajes españoles y puede decirse que estos paisajes, (dos de ellos aún están en la rue de Fleurus y el otro en Moscú en la colección que fundó Stchoukine y que ahora es propiedad nacional) fueron el principio del cubismo. En éstos no había influencia de la escultura africana.

Había muy evidentemente una fuerte influencia de Cézanne, particularmente de las últimas acuarelas de Cézanne, la divisibilidad del cielo no en cubos sino en espacios.

Gertrude Stein dice siempre que el cubismo es una concepción puramente española y que sólo los españoles pueden ser cubistas y que el único cubismo real es el de Picasso y el de Juan Gris, Picasso lo creó y Juan Gris lo penetró con su claridad y su exaltación. Para comprender esto uno tiene sólo que leer la vida y muerte de Juan Gris por Gertrude Stein, escrita a raíz de la muerte de uno de sus dos amigos más queridos, Picasso y Juan Gris, ambos españoles.

Ella siempre dice que los norteamericanos pueden comprender a los españoles. Que esas son las únicas naciones occidentales que pueden realizar una abstracción. Que en los norteamericanos se expresa por el desmembramiento, en la literatura y en la mecánica, en España por los rituales tan abstractos que no se conectan con nada sino con los rituales.

Yo siempre recuerdo a Picasso diciendo con disgusto a propósito de unos alemanes que decían que les gustaban las corridas de toros, tiene que ser, decía iracundo, les gusta la sangre derramada. Para un español no es un derramamiento de sangre, es un ritual.

Los norteamericanos, según dice Gertrude Stein, son como los españoles, abstractos y crueles. No son brutales, son crueles. No tienen un contacto directo con la tierra como la mayoría de los europeos. Su materialismo no es el materialismo de la existencia, de la posesión, es el materialismo de la acción y la abstracción. Por lo tanto el cubismo es español.

Nos quedamos muy impresionadas la primera vez que Gertrude Stein y yo fuimos a España, que fue más o menos un año después del principio del cubismo, fuimos para ver con cuánta naturalidad se hacía cubismo en España. En las tiendas de Barcelona en vez de tarjetas postales tenían pequeños marcos cuadrados y dentro tenían puesto un tabaco, de verdad, una pipa, un pedacito de pañuelo, etcétera, todos absolutamente iguales al arreglo de muchos cuadros cubistas y ayudados por papel recortado que representaba otros objetos. Esa es la nota moderna, que se ha hecho en España durante siglos.

Picasso usaba en sus primeros cuadros cubistas letras impresas igual que Juan Gris para forzar la superficie pintada a elevarse a la altura de algo rígido, y este algo rígido está en las letras impresas. Gradualmente en vez de usar la cosa impresa pintaban las letras y todo se perdía, sólo Juan Gris podía pintar con tal intensidad una letra impresa, que todavía lograba el contraste rígido. Y así el cubismo llegó poco a poco, pero llegó.

Por esta época creció la intimidad entre Picasso y Braque. Por esta época Juan Gris, un joven crudo y casi efusivo vino de Madrid a París y empezó a llamar a Picasso cher maitre, querido maestro, para disgusto de Picasso. Fue a propósito de esto que Picasso acostumbraba llamar a Braque cher maitre, haciendo circular la broma, y siento decir que algunos tontos han tomado esta broma para decir que Picasso veía en Braque a un maestro.

Pero estoy de nuevo adelantándome a los primeros días de París cuando por primera vez conocí a Fernande y a Pablo.

En aquellos días sólo había pintado los tres paisajes y él empezaba a pintar algunas cabezas que parecían recortadas en planos, y también largas hogazas de pan.

(Traducción de Raúl Palazuelos).

PICASSO SIN TIEMPO

JUAN MARINELLO

Este ensayo fue leido en la Exposición Picasso, organizada por el Lyceúm Lawn Tennis Club, el primero de julio de 1942.

PICASSO DESDE FUERA

Hemos tenido ocasión de ver en La Habana un buen conjunto de los últimos cuadros de Picasso, de un Picasso difícil, para los entendedores de vuelta. La exposición ha sido, en cierta medida, una nota irritadora, polémica. Tanto, que los que no somos críticos ni vamos en camino de serlo hemos puesto a un lado el rubor de la profanidad para decir, por nuestra cuenta y riesgo y frente a los cuadros comprometedores, el entendimiento del suceso.

Cuando el intruso reconoce su atrevimiento apela por lo común a dos salidas: o subirse al mutismo de los entendimientos milagrosos o justificarse por la vía del entusiasmo. Cabe también la alusión a capacidades intuitivas que ahorran camino al conocimiento y a veces dan en lo justo. No haya cuidado de que nos lleve ninguna de estas corrientes. Sería cosa peligrosa y nada original hacer el elogio de la profanidad como apreciación artística. Tanto como entregar al azar, al buen tun tun adivinador, uno de los costados más delicados y trascendentes de la cultura. No podemos ni defender ni animar una hazaña aventurera al cabo de la cual puede cazarse un hallazgo adánico o perderse todo por un desfiladero de angustias ciegas y alarmadas.

No puedo yo pretender tales cosas, pero sí decir que el profesionalismo de la crítica, como todos los profesionalismos, es un camino bordeado, limitado, por recuerdos ilustres; por lo que casi siempre la visión estimativa anda presa del antecedente. Se es crítico en la medida en que se conocen lecciones esenciales, conceptos que tienen su matriz en ejemplos, en realizaciones clásicas, no importa si muy antiguas o muy actuales. De aquí que toda la tarea de enjuiciamiento sea una fatal pelea, un conflicto inevitable entre lo que se juzga y lo que se sabe, es decir, entre lo extraño y lo poseído. Y la comparación y el contraste, fuente de buen entendimiento, son con frecuencia amarres embarazadores, camino obligado de la pupila indagadora que, en el trayecto entre lo enjuiciado y su referencia, no sólo deja de ver ricas alusiones circunstanciales sino, lo que es más serio, valores centrales de la obra enjuiciada.

ESTETICA DE LA VENTANA VIAJERA

Yo tengo un reciente caso personal que me ha hecho meditar mucho. Hace algunas tardes atravesaba yo en el tranvía una de las calles de la ciudad. Ya se sabe hasta qué punto este lento carruaje colectivo es fuente de magníficas meditaciones errabundas. Yo no hago un reclamo a las empresas tranviarias recomendando a los poetas, a los pintores y a los músicos que viajen en tranvía. Les hago un servicio leal situándolos en una adecuada ambulancia, muy equilibrada de las circunstancias necesarias para la creación: ocio y movimiento, **ma non troppo.** Yo no sé si un día tendremos que lamentar la ausencia de la bendición que significa, en un mundo en que hay que vivir entre distancias, que el transporte sea para el artista un buen lugar de trabajo. Pero sí afirmo que a través de las ventanas del tranvía han visto caer más de una vez los creadores las manzanas denunciadoras de sus mejores gravitaciones.

Decía yo que andaba en tranvía por las calles de la ciudad cuando me ocurrió un caso que tiene que ver mucho con mi decisión de escribir sobre Picasso. Rumiaba yo, muy bien acompañado por el rumor monótono y sugeridor de las ruedas envejecidas, preocupaciones obstinadas. Al propio tiempo fijaba los ojos en una construcción lejana y alta. Como no clavaba el juicio en la casa sino en lo que andaba nublando la frente, la contemplación de las líneas arquitectónicas me producía como un severo placer geométrico, como un limpio aquietamiento de la duda apremiante. La cercanía de la construcción cambió las cosas. La presencia inmediata de la casa usurpó el mando de la meditación turbadora. Los límites de piedra contra el cielo se impusieron crudamente. Y cuando la casa fue conciencia plena —juicio—, se volvió sorpresa ingrata: las líneas cruzadas que, todavía sin nombre de estilo, habían sido en su pureza sin alusiones como el fondo ennoblecedor del soliloquio, evidenciaban ahora una barata reproducción mil veces repudiada. Las líneas se llenaban de historia, de antecedentes, de intención bastarda. Ya no se cruzaban las superficies sino los propósitos de estilo. Y todo es reproducción laliciada.

El hecho me inquietó largamente. Planteaba, sin dudas, un grave problema: ¿es que el goce estético sólo nos llegará con pureza eficaz, con plenitud insuperable, cuando no lo enturbie una ubicación limitadora, histórica, en el más exacto sentido? Inaceptable, ya que ello significaría situar tal goce sólo en el salvaje o en el soñoliento; en el hombre de la selva que no es capaz de alusiones porque no tiene a qué aludir, o en el hombre de la ciudad que se queda adormilado de preocupaciones junto a la ventana viajera de un tranvía.

LA CREACION SIN HISTORIA

Yo creo que lo que mi caso enseña es que un choque estético posee mayor significado, mejor poder, cuanto más libertado esté del imperativo del estilo, de la historia. Y quizá si aquí esté la prueba del fuego, la más alta prueba de la obra artística. Es decir, que si las líneas de piedra de mi caso hubieran resistido la cercanía, si hubieran sostenido, al dominar totalmente, su noble dominio, si no hubieran aludido en el momento en que todo se esperaba de ellas a un modo sin prestigio, si hubieran acrecentado con la presencia la pureza inicial, la aventura estética, hubiera tenido el más apetecible rendimiento.

Yo creo que así ocurre con el hombre genial que estamos evocando. Su **quilate rey** está en ser un creador sin historia, sin asideros, huidero del casillero y la interpretación. Yo no sé en verdad lo que se haría un profesor de Historia de Arte, que fuera al propio tiempo capaz de entender **este quilate rey** de Picasso, frente a sus discípulos ávidos. Porque aquí, en este hombre bárbaro de culturas, no queda ni el recurso de la comparación contemporánea. Con la verdad violenta, desorbitada y eficaz, de toda exageración, pudiéramos decir que él no tiene nada de los otros y que los otros, los pintores de su tiempo, todos tienen un poco de él. Así, queda un solo camino, que tampoco es válido en esencia: la comparación con él mismo, convertir al artista, un poco o un mucho, en historia de su tiempo. Nada avanzaríamos, porque Picasso no es hombre de etapas sino de momentos y a lo mejor si en el envés de sus monstruos elocuentes de hoy andan tomando aliento para vuelos impensados los payasos de la línea escueta y puntual que hicieron la delicia de los admiradores picassianos de hace quince años.

PICASSO, SIN TIEMPO

Una muy honda indagación en el caso picassiano creo yo que nos llevaría a asignarle un primitivismo de nueva marca, a la altura de su tiempo angustioso, a la altura del gran tiempo que está llegando. El primitivo indaga, a la luz de creencia, el camino eficaz, entre tanteos fervorosos y experiencias iluminadas. Así Pablo Picasso. Sólo que nuestro creador tiene que levantar con sus hombros atlánticos un mundo de formas cumplidas que no fue carga para el primitivo de ayer. Por eso —y ello se verá mañana mejor que ahora—, la fuerza de este pintor combatiente es tanta que crea mientras busca sin que la búsqueda le estorbe la creación. Es en verdad como un camino

soberano que lleva a muchos parajes milagrosos siendo él mismo paraje impar.

Cuando nos metemos en esta meditación sobre el significado simero de Picasso, sale siempre a la plaza lo de su españolidad. Está bien, como punto polémico, como arranque fecundo. Es un hombre de soledad sonora, como Fray Luis —se dice—, de soledades abroqueladas y ceñidas como Góngora, de soledades alumbradas de gracia, como Lope de Vega. A mí todo esto, de seguro que por mi profanidad, me ha parecido siempre un poco literario. Nada tiene que ver Picasso con los remansos de llegada; quien indaga con la creación sufre una sed que no pueden conocer ni los expectantes ilustres como Fray Luis, ni los solitarios garbosos como Góngora, ni los espejos bullidores, como Lope.

Cada quien es hijo de su tierra y los ojos españoles de Picasso no son infieles a su luz maternal. Pero hay en ellos fidelidad tan honda, tan al nivel de su destino, que su mirada andadora mete lo español en una magnitud universal que sólo aparece sobre los días en que los hombres gritan la llegada de una nueva convivencia. Pero ello será, me digo yo, que siempre me ha recordado Picasso, como sustancia española, una España más vieja que la del Siglo de Oro, una España informe, anunciadora, caos genésico de la España que todavía no ha sido: la España del Cid, del Arcipestre y de la Celestina. La universalidad de los hombres les viene del tiempo, del latido de su día. El querer universal es como una anchura del ánimo, como una medida que penetra sin sentirse, como una vida en ansia que manda desde el futuro. El más penetrador de los españoles en cuanto a su visión del mundo fue sin duda el Rey Sabio. Nadie tan raigalmente español, nadie tan familiarmente ajeno a las fronteras de España, como Pablo Picasso.

Sólo en la España ansiosa y fuerte del Rey Sabio son posibles ciertas concepciones que yo llamaría picassianas. Sólo hay un libro producido por hombres —y es un libro de ese tiempo español—, en que aparezca una mujer sin forma y un hombre sin tiempo, el **Amadís.** ¿Concebís una más ambiciosa manera de eternidad? La eternidad con marca humana; que ahí está lo importante, lo profundísimo. Porque cuando los hombres que escriben han querido darnos idea de lo eterno nos han dado la idea de lo inmutable; lo que cambia decae, degenera, muere. Conceder el cambio es conceder la muerte, traicionar la inmutabilidad, la eternidad. Por eso las efinges, que tienen que mirar para mucho tiempo, padecen de no poder cambiar la mirada. En el **Amadís** la eternidad humana se concibe, caso sorprendente, como cambio. Y el cambio se expresa en su más grave punto: en la continua transformación del personaje, que deja vivo, pero sin identificación, el impulso eterno. **Amadís es el tiempo** y Urganda, **la Desconocida. Sin tiempo,** porque su destino no se aviene a medidas usuales, porque su ansia trasciende las horas. **La Desconocida,** porque las transformaciones de Urganda le otorgan la inmortalidad en razón de que no se fija nunca en una forma definida y por tanto cambiante, perecedera.

Amadís Sin Tiempo es, en su día, el más universal de los españoles, el menos local de todos los personajes del mundo peninsular. Por ello se le ha emparentado con todos los mundos, se le han atribuido todos los orígenes, pero ha quedado en el suyo, en el mundo español de sus hazañas. Picasso ha usado sus maravillosos ojos españoles sin medidas estorbosas y sin arquitecturas acatadas: **sin formas, sin tiempo.** Ha logrado por ello, el raro milagro del desconocimiento de sí mismo, las vidas sucesivas sin parentesco, las vidas —y las imágenes—, conjuntas, mirándose entre sí y en sí mismas como huéspedes asombrados de la convivencia y de la existencia.

Estas virtudes raras y plenas, **amadísicas,** hacen de Picasso el más perfecto testigo artístico de su tiempo y quizá si no tenga parentesco leal sino con Chaplin. Aquí sí que viene a cuento el cliché frecuente: testigo de mayor excepción. Basta pasar la vista con un poco de fervor de entendimiento por su obra gigantesca para descubrir cuánto hay de dolor esperanzado, de ansia deslumbrada y de espanto erguido en nuestra época. Su obra, humana y abstracta, es el cruce dramático de las evasiones y las lealtades a las que condena un tiempo de liquidación a los que vienen de ayer y tienen ojos de futuro. Sus prostitutas y borrachos lejanos no son tan distantes del cubismo como se ha creído; sus toros elegantes de anteayer son hermanos legítimos de los toros cercanos de Guernica: un profundo aliento de eficacia, de justicia, los infanta, los mata y los revive.

LA VOZ DE LA SANGRE

Con un sentido limpiamente histórico y, por ello, más allá del sentimiento, podemos decir que Pablo Ruiz Picasso, español de todas partes como Amadís de Gaula, ha coronado a cabalidad su carrera de testigo de mayor excepción de su tiempo. Sin estos días culminantes hubiera faltado a nuestro héroe como la altura para hablar definitivamente al mañana. Ha tenido el privilegio, y ya sabemos a costa de qué torceduras trágicas, de ser insuperablemente leal a lo voz de la sangre y a la voz de la conciencia.

La voz de la sangre, cosa tan singularmente española, es **Guernica y Sueño y mentira de Franco.** Cuando su tierra sobria y caliente fue escarnecida por la traición más total, el hombre indagador de la creación, el creador de lo i[illegible]o sintió el estremecimiento de la sangre ofendida, el t[illegible] baro en la raíz universal que arrancaba de Cataluña y de Andalucía. Su madurez inquietadora, su gloria cada día [illegible]leada y rehecha, su fuerza sedienta, se volcaron sin p[illegible]pitación ni ligereza sobre la gran razón raigal. Los frívolos y los ignorantes —nunca el pueblo, que no puede ser ninguna de estas cosas—, hablando de una pirueta espectacular del maestro del cubismo. Los que le conocían y entendían la sangre espesada de siglos españoles, los que no habían dejado de ver nunca en sus tránsitos la sed herida de un hombre que pide —con potencias de excepción, espacio y altura— forma y tiempo, vieron en el servicio a España una manera no sólo natural sino obligada de expresión de su genio. Los cuerpos despedazados de Guernica, que son, picassianos al fin los más despedazados cuerpos, han dicho más al mundo sobre el dolor de España que millares de proclamas justas y artículos valerosos.

NOSOTROS, VOSOTROS

Los que me oyen conocen la anécdota, muy divulgada, en que son actores Otto Abetz, el procónsul hitleriano en París y el pintor Picasso. En términos escuetos es así: el procónsul visita al pintor, por el que tiene una admiración rencorosa, al que ve como un enemigo poderoso porque su genio lo hace intangible. Picasso charla, en su casa del París vencido, con un grupo de amigos. En la puerta aparece, insinuante y obsequioso, el embajador nazi. Saludos fríos, ofrecimientos al pintor, que el pintor rechaza. Y para quebrar la plática anquilosada, Otto Abetz dice: —Quiero ver sus mejores cosas... Picasso saca de entre sus papeles una excelente reproducción de Guernica. Abetz entiende, pero pretende ser, alguna vez, elegante y civilizado. —Es sin duda, maestro, lo mejor que usted ha hecho. Y Picasso, molesto de la atribución: —No, esto no lo he hecho yo, esto lo habéis hecho vosotros...

La anécdota —picassiana—, tiene mucha categoría. Como que en ella va envuelta y expresa toda una definición de la cultura y de la política: **vosotros, nosotros.** Ahí está todo. Y, como yo os decía, Picasso en medio, de testigo de mayor excepción de su tiempo. Testigo de su tiempo, no de su pueblo apasionado. Porque Guernica fue España y Otto Abetz es España y es Francia y es Europa contradicha y desesperada. Y Picasso, español sin tiempo, refiere Guernica, cuna de la libertad de un pueblo, a Francia, madre de la libertad de un mundo. Ved aquí cómo a través de la anécdota que ha hecho reir a muchos en la frecuente reproducción periodística, hay una medida suprema de la gran cuestión presente, porque se enfrenta en ella el espanto disimulado de la barbarie con la firmeza inmovible de quien siente la obra como la sangre de sus venas y de su conciencia.

DESEO

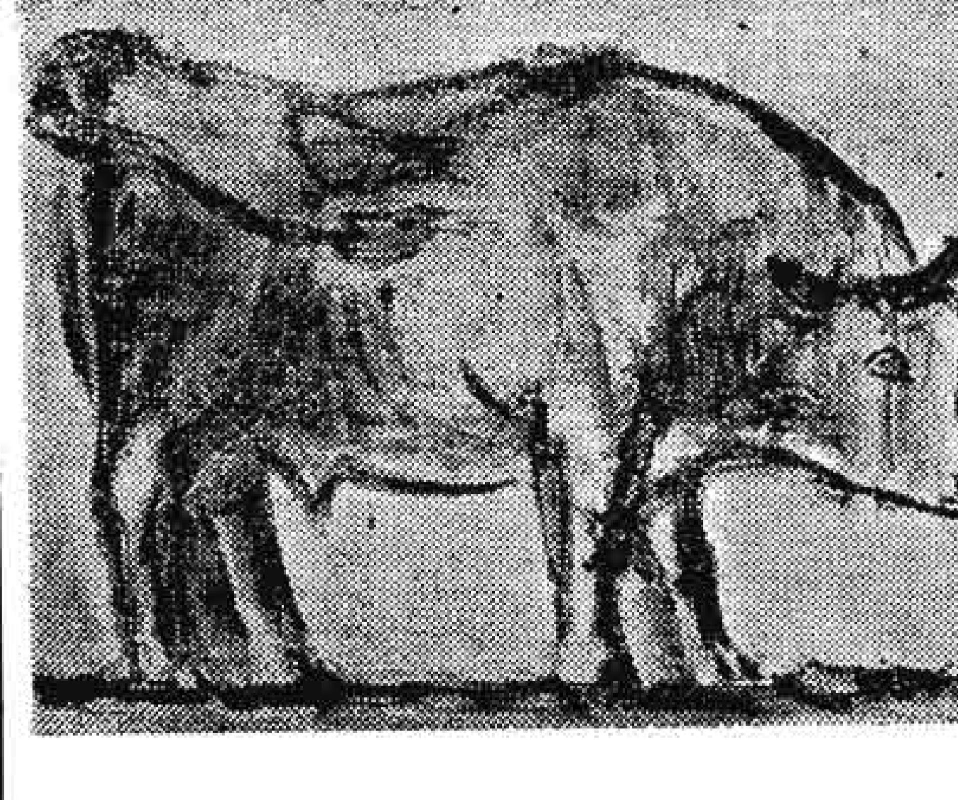
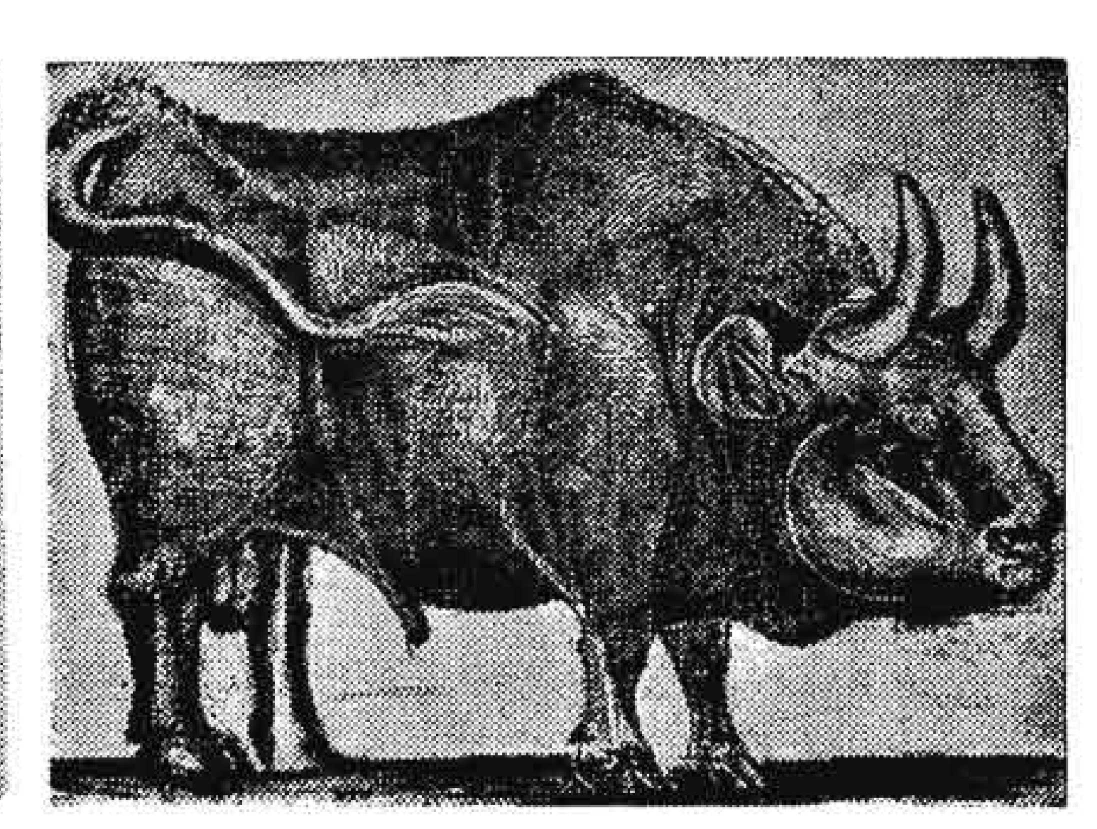
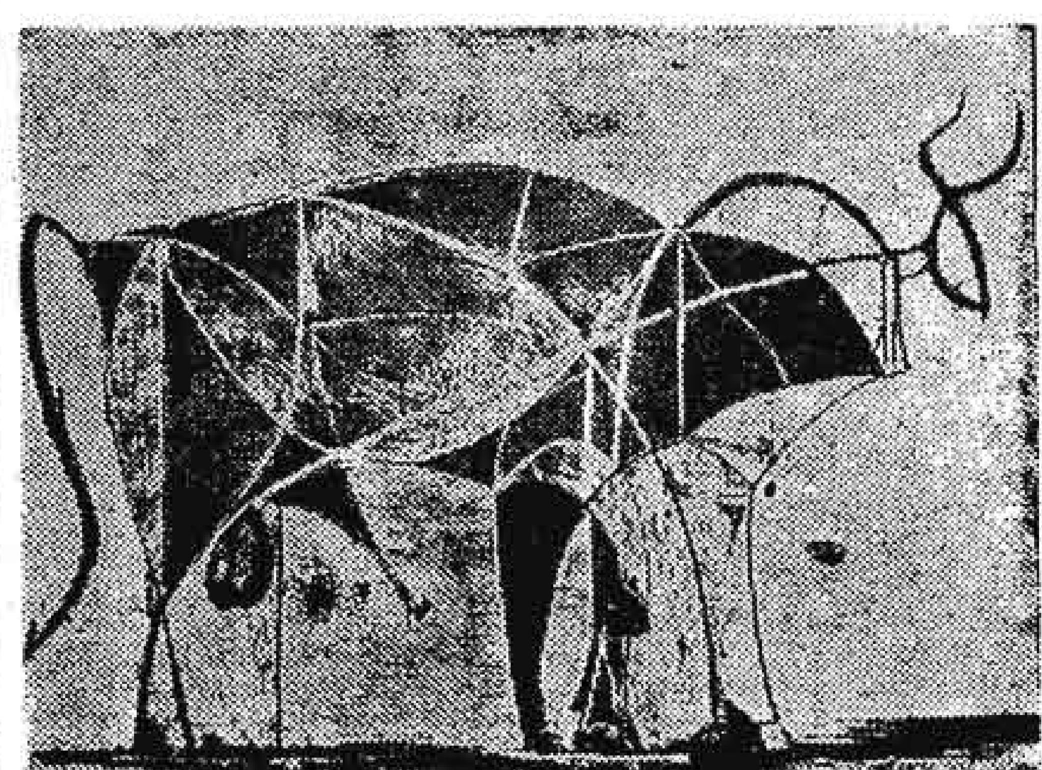
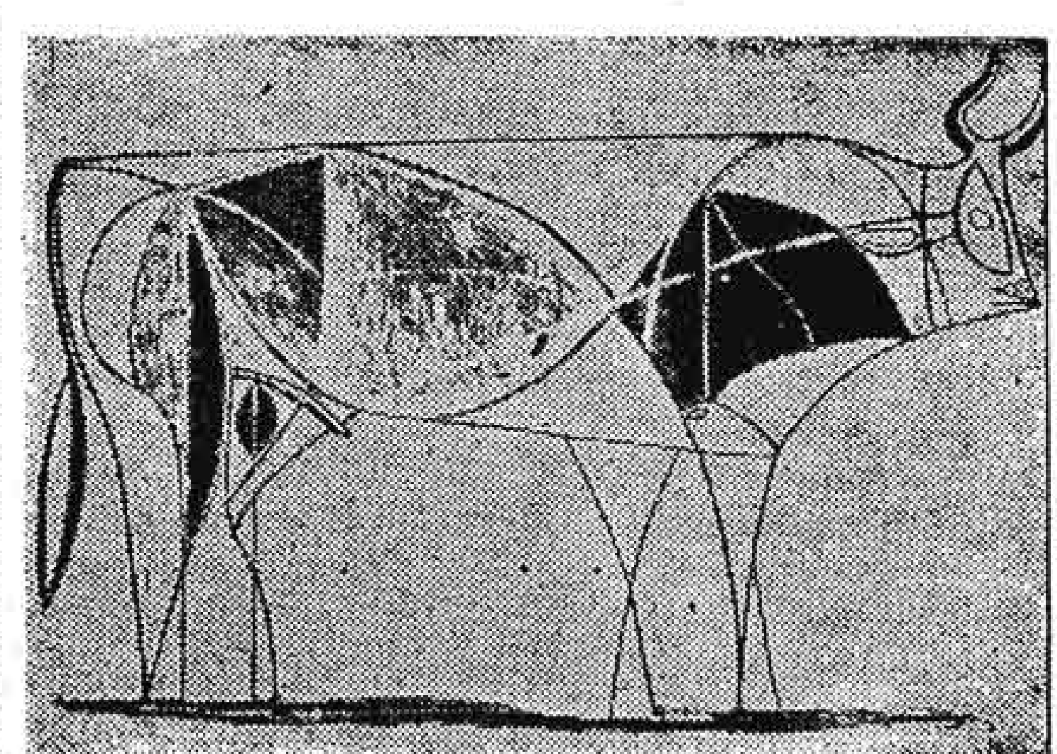
Discurrir sobre Picasso en la presencia esencial de sus cuadros no puede ser cosa desligada de la preocupación por su vida. Picasso está en París. Es allí un índice gigantesco contra un muro de profundas sangres. Hasta ahora su gloria lo ha defendido, pero, llegados ciertos instantes extremos, la gloria se vuelve ofensa insufrible, es como un imán presente en todas partes que hay que destruir para matar su firme virtud atrayente. Recordad el caso de Federico García Lorca. Y, Picasso lo ha dicho: los que destruyeron hoy París destruyeron ayer Guernica. Entre fieras, llegada la ocasión, el honor más alto es la mayor ferocidad, que es la ferocidad innecesaria. Picasso no es hombre de armas ni de edad para las armas. Un pincel, por ilustre y universal que sea, no resiste un sablazo. Picasso puede darnos todavía lo más sorprendente de su pintura, la madurez iniciadora que sólo puede ofrecer un creador de su tamaño. Para gracia del mundo, Picasso está distante del momento de decir, como el clásico de su tierra "sangre quisiera tener, como tengo pensamiento". Pensamiento y sangre, fuerza y sed, hay en el hombre que ignora —marcha insigne—, el camino futuro de su sed y de su fuerza.

América debe dar asilo a Pablo Picasso. ¿México, Brasil, los Estados Unidos, Cuba? Es posible que Cuba, tan española y tan africana, sea para Picasso, de raíz española y devoción negra, refugio activo y fecundo. Ojalá que, por su decisión, queden invalidados los versos de Alfonso Reyes:

> **...Cuba —que nunca vio Gauguin,**
> **que nunca vio Picasso...**

Y ojalá al contrario con América toque en nuestra inquietud parte de su tránsito y de su destino. Y ojalá toquen en él nuestros pueblos carne de hombre sin forma y sin tiempo. Ojalá nuestros artistas, en su vecindad, sepan ver en el tiempo como un muro a la creación sin medida y en la forma, como Picasso, una ocasión a la creación sin tiempo

la segunda na tu ra le za

la flor de la epopeya fenecida instalando sobre el asta nueva heráldica.
(La Seiba. Tronco).

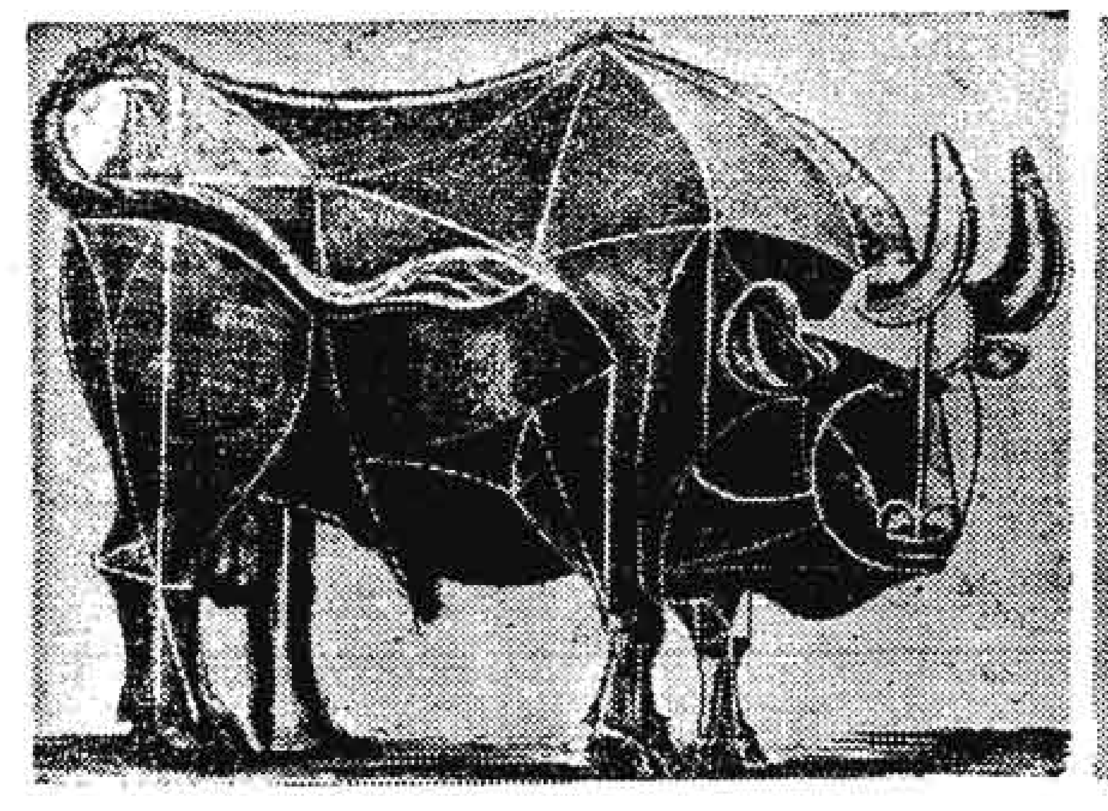
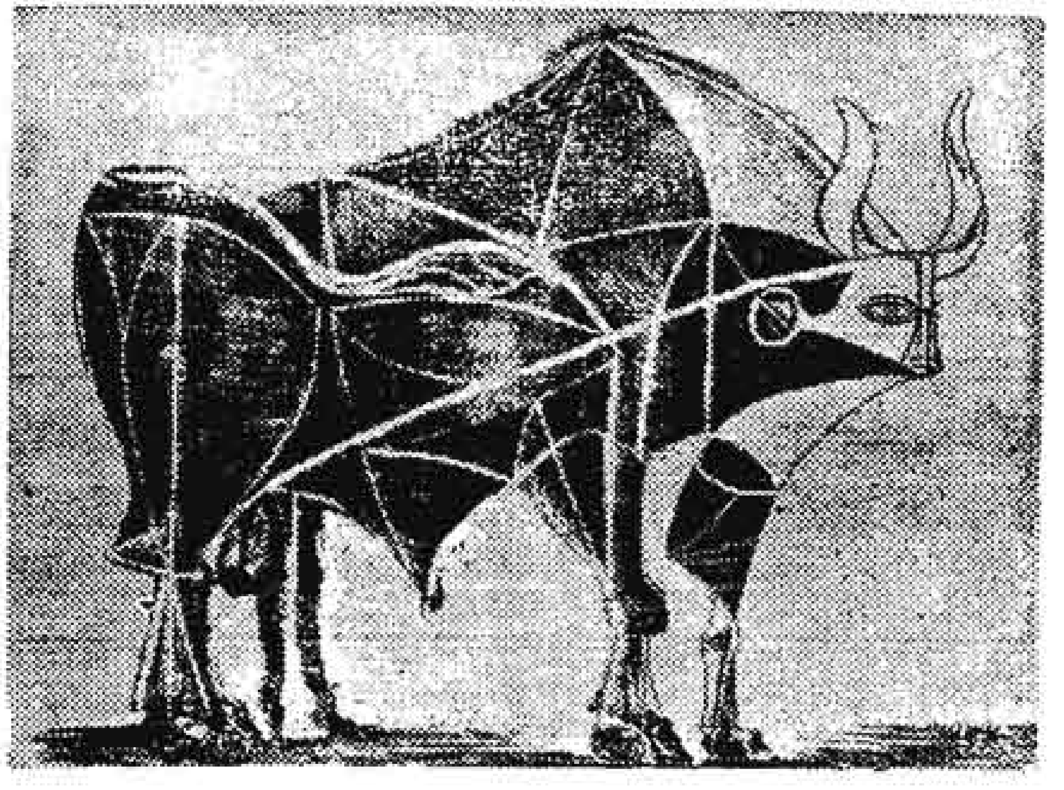
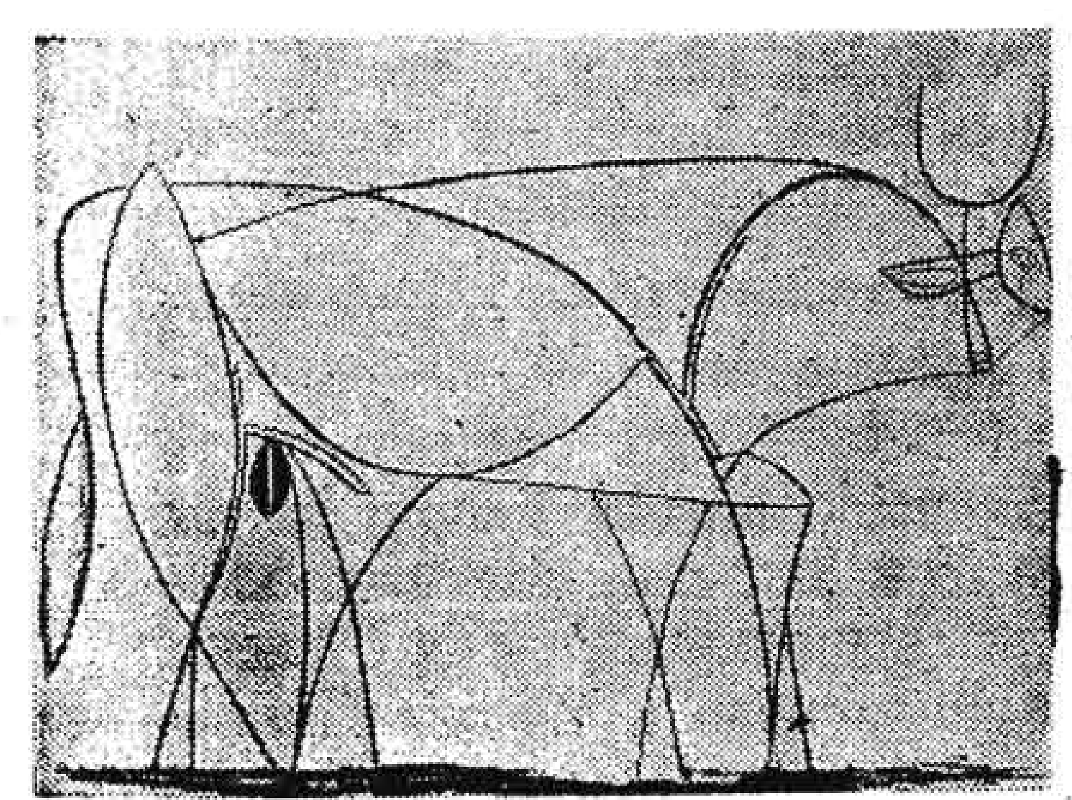
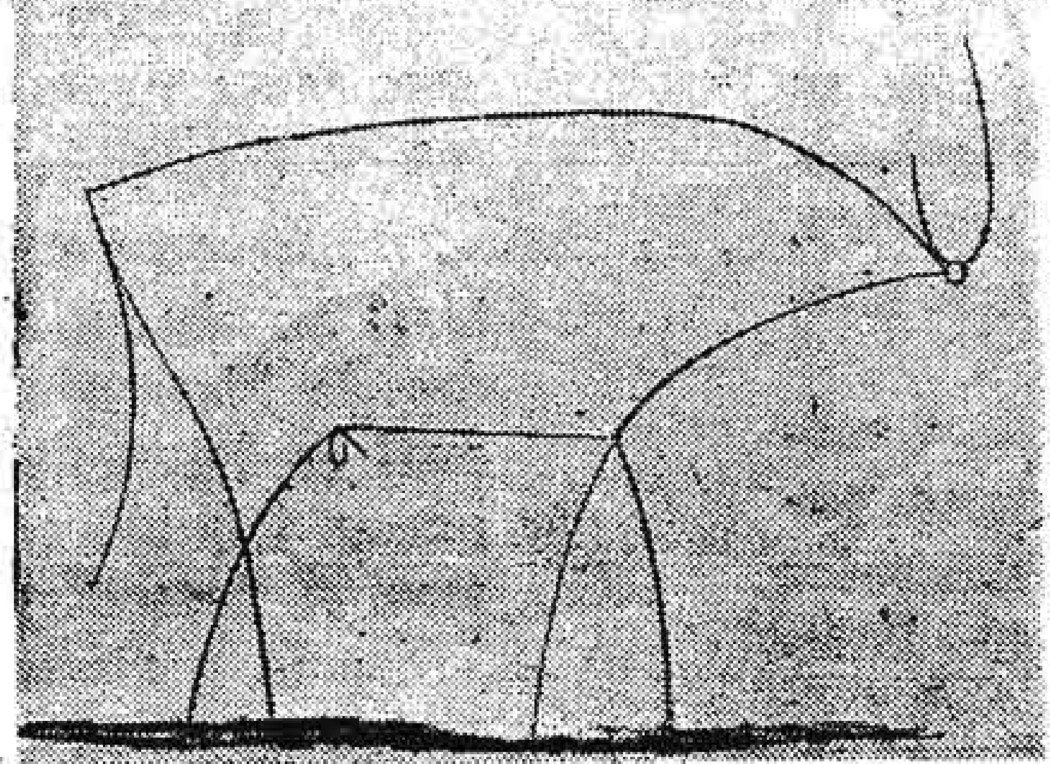
...le respondí que la Naturaleza era proteica más allá de toda comprensión y que se manifestaba en ciertos individuos una vez cada mil años (o algo así) como cuando engendró a Mozart o a Bach de acordes y claves bien temperadas situándolo todo en su sitio y abriendo muchas posibilidades recuerdo la exposición del año 1957 en el Museo de Arte Moderno de New York con motivo de cumplir Picasso los setenta y cinco maravillosos años de su maravillosa vida de artista, a quién mejor que a él —platónico de ancho espaldar forzudo que levanta pinceles como pesas— de vocación mantenida desde los ocho años de edad en que pintó su primer óleo hacerle una exposición retrospectiva se llenaron de sus cuadros y esculturas y grabados los tres pisos del Museo más la planta baja (donde está el **cinemá**) llenos rellenos repletos de sus frutos donde cada línea es un animal salvaje que salta y se fija en nosotros o la imagen serena de un ánfora griega maestro de la línea quebrada y continuada maneja todos los estilos y expresa algo sobre un mundo gráfico de forma y color que desciende...

En mis sienes, en mis mismas sienes, el ave se posa.
(La Seiba. Semilla).

...en momentos de crisis se palpaba el aire hueco de los impresionistas que Cezanne trataba de condensar y detener dándole una densidad no sospechada y geometrizando el espacio y los objetos que en él habitan la pintura se encontraba en el aire contra el cual Cezanne luchaba a pincel partido contra la visión ingenua e imparcial de la cámara fotográfica en el enfoque sobre un paisaje de los impresionistas el ojo no es ingenuo y Cezanne lo sabía sin embargo mientras él geometrizaba la pintura seguía por los jardines del color y de las japonerías de ese Japón que afirmaba Oscar Wilde ser un invento de Hokusai vemos entonces que Picasso en 1906 dice a su amigo Henri Mahaut de su obra anterior "Todo eso es sentimiento" y poco después nos muestra **Les Demoiselles d'Avignon** donde se inicia una época llamada después cubismo de figuras fragmentadas y facetadas ojo de mosca cada fragmento un mundo y cada pedazo un aspecto de la realidad ángulo de un mundo tan variado como el pintor dios de las mil caras la Naturaleza es así y no de una sola forma cada objeto puede ser representado distintamente por aquel que tenga lo que hay que tener Prometeo de la pintura...

Cuando se ha robado el fuego y se da la señal convenida de los tiempos.
(La Seiba. Tronco).

...en cuyo pincel los animales del abismo se mantienen en la misma jerarquía que las aves del cielo y son tan válidos los unos como los otros no hay valores prácticos o utilitarios de ahí que Picasso sea un libertador que nos permite soltarnos y hacer cosas sin receta a pesar de que le siguieron jóvenes academizantes de lo moderno pintores vegetativos voy paseando por los salones del Museo deslumbrado por tanta variedad de estilos en un solo individuo asombro en comprobar la diversidad en el uno —el uno y lo vario; el uno y lo diverso; el uno y la proliferación infinita; la proliferación infinita y el uno; lo diverso y el uno; lo vario y el uno— Picasso es un universo de expresiones y cada vez que expresa una de ellas la vemos pasar por un proceso extraño a otro pintor pues el cuadro se va transformando y dejando de ser lo que era para ser otra cosa la primera forma la destruye y surge de ella otra distinta a la primera por eso ha dicho "Yo no busco, encuentro" y "Mi obra es una suma de destrucciones" procede como el poeta con las palabras autofágico el poema cuando el poeta escoge una palabra y desecha el resto así al escoger una forma y negar las otras sucesi-

OSCAR HURTADO

vamente crea Picasso es poeta y también músico procede con diferentes variaciones sobre un tema como en las **Damas de Argel** (cuadro de Delacroix) de las que hizo quince cuadros sobre el tema del francés pudiéramos llamarlo así "Variaciones de Picasso sobre un tema de Delacroix" nos pasma verlo reunir unos hierros viejos y crear un buho con ellos o un mono cuya cabeza son dos automóviles de juguete uno sobre el otro invertido el de abajo formando la cabeza del babuino el tórax y el vientre es una esfera de metal y la cola una cabilla cualquier cosa en sus manos se transforma según sus deseos "Su espléndido automóvil se detendrá algún día —ha dicho— una vez usé un modelo de juguete para hacer la cabeza de un mono, usando los faros como orificios para la nariz: de esa forma, al menos para mí, tenía un significado".

lo inefable recurre al artificio
y perenne se esculpe en la palabra.
(La Seiba. Semilla).

...reconozco el paso indetenible de la ciencia y la eficacia del robotismo máquina que después de escuchar cien grabaciones del tenor Caruso puede reproducir su voz con cada matiz y cantar lo que le pidamos se coge la nariz con la puerta inútil Pinocho robot cancamusa si trata de imitar a Picasso que no tiene un estilo único y fijo como la voz de Caruso sino un arte proteico donde en cada segundo de su existir hace surgir una cosa nueva tiene el robot ojos fotoeléctricos Picasso los tiene de carbunclo encendido son los ojos y no las manos lo importante en él que todo lo ha visto de nuevo como en la creación amanecer donde canta el gallo a la alborada nos dice: "Siempre hubo gallos; pero, como todo en la vida, tenemos que descubrirlos como Corot descubrió la mañana y Renoir las muchachas" le rindo homenaje con las mismas palabras que Nietzche usó para Goethe: "Pudo estar presente cuando Dios creó el Universo"...

Algo sopló en mis párpados
y supe, desde secular distancia,
que el fuego apagado en mis ojos
se renueva con los frutos que caen.
(La Seiba. El Regreso).

...y hasta aseguro que le haría alguna objeción a Dios y numerosas modificaciones a su obra solamente algunas por respeto si lo dejan se lo cambiaría todo y le afeitaría las barbas los frutos de Picasso han sido mordidos por casi todos renovando las pupilas de los pintores y enseñándolos a ver en muchos estilos la realidad de la cual nadie sabe nada veo a los demás bebiendo en él pintor de (para) pintores por contraste el más popular su nombre define una profesión por paradójico que esto resulte cuando oímos a Manolo Hugué decir a Mahaut: "Para Picasso, ¿sabes?, la pintura es lo accesorio". ...extraigo del bolsillo las notas que escribí en el Museo de Arte Moderno viendo la exposición retrospectiva de Picasso y las utilizo aquí porque...

La muerte de una expresión artística es sólo como forma, nunca de contenido. El teatro griego murió, no el teatro en sí. El teatro en sí mantiene su pulso vital en perenne ritmo. Mueren los estilos con las culturas; pero el caudal mayor, en razón inversa, engrosa sus aguas con cada desaparición asimilada.

Las aguas en las que bebe Picasso son de alto valor nutricio en heredad. Sabemos que cada heredero dispone de un legado al cual no ha contribuido y que le propicia una actitud cómoda carente de sudores. ¿Es éste el caso del malagueño?

Cuando observamos su modo de trabajar y las formas escapadas de su lienzo, vemos que no es esto lo que ocurre. Picasso ha bebido de muchas fuentes, pero el surtidor de la suya arroja un líquido novísimo en sabores. No sigue a nadie en particular, ni tan siquiera a sí mismo, a pesar de haber creado todo un estilo colectivo como el cubismo. Encasillarlo como un pintor moderno más es ofrecer la vaguedad de un dato cronológico en

una selva de fauna diferenciada como vemos si lo comparamos a Matisse, o a Chagall, o a Chirico, o a Dalí. Además, y esto es lo asombroso, Picasso se diferencia de Picasso. Cada una de sus épocas y cada uno de sus cuadros es labor creativa que responde a una visión única. (Nota)

★

El objeto de referencia en la Naturaleza, el modelo, que se toma como punto de partida no es visto siempre igual. Su radiación se metamorfosea en la pupila del pintor en muchos otros aspectos, desde el más complejo y barroco hasta el más simple en líneas geométricas.

Imaginemos un organismo primitivo, una unidad celular protoplasmática. Este organismo poseería virtudes proteicas y podría asumir cualquier forma. Un día sería toro; el otro, hormiga. Dotemos, además, a esta unidad increíble del poder de interpretar de distintas formas cada tipo que crea. Si se expresa como toro modificará las líneas y volumen de este animal y cada uno daría por resultado un toro distinto del anterior. Este organismo existe, pero no en estado particular, sino general y se llama Naturaleza; y como tal actúa Picasso cuando interpreta la bestia cornuda. El miura, el bisonte, el cebú, el búfalo de aguas, son variaciones con un tema de la Naturaleza; los toros inverosímiles grabados en piedra son las variaciones de Picasso, que es en sí una segunda Naturaleza. (Nota).

★

El arte es una segunda naturaleza en el artista. El espacio limitado de un cuadro encierra un microcosmos de leyes particulares y extrañas. Por eso el negro, que en la Naturaleza es la negación del color, se encuentra valorado en la pintura como un color más. Y el objeto que se toma como modelo es tamizado por la pupila en alquimia personal y única; y el toro, o la manzana filtrada por el pincel, se sitúan en nueva postura y nueva vida como objetos plásticos. Esta esencia del mirar es lo que un pintor realista no ha podido comprender jamás; es la distancia irreconciliable entre un artista y un fotógrafo. Por eso, el que mira buscando nuevos matices encuentra una gran gama variada de sensaciones; sensaciones éstas muy distintas a las cumplidas y agotadas ya por la Naturaleza. (Nota).



...y en la vuelta por el último salón del Museo tuve la revelación de que Picasso era una segunda Naturaleza y que este hombre no se agotará jamás como creador hasta su muerte lo confirmé cuando supe que en el año de 1947 teniendo sesenta y seis años de edad descubre la cerámica "Fue entonces cuando descubrió su vocación" (George Ramié) y se pone a trabajar a su estilo sin seguir normas pautadas según nos cuenta el alfarero Ramié: "Tras los balbuceos del principio, vino rápidamente una independencia magnífica... Los medios empleados no son muy ortodoxos: un aprendiz que aprendiera con Picasso no hallaría empleo..." y enumera después todos los medios técnicos empleados por el pintor: "óxidos metálicos, engobes, colorantes sobre bizcocho, sobre esmalte crudo, sobre esmalte cocido, esmaltes colorantes, esmaltes opacos, esmaltes transparentes, cubiertos al silicato, cubiertos al plomo, sulfuro de plomo, tierras naturales u oxidadas, etc., y la cocción la hace sea a pleno fuego en el horno a llama libre, sea en mufla, sea en el horno eléctrico"

...no creo que haya nadie que en el orden natural no choque de frente o de perfil con un cuadro de Picasso sobre todo si es un retrato en el cual se busca un parecido que el tiempo ha de borrar (¿quién conoció a la Mona Lisa para afirmar el parecido?) se me ocurre citar a Picasso: "Dice la gente que no muestro a los seres humanos como Dios los hizo. Muy bien, no estoy de acuerdo con Dios. Por lo menos, no con su Dios. ¿Qué saben ellos de cómo Dios creó a sus criaturas? Si usted quiere un retrato suyo "como Dios le hizo" haga que se lo pinte EL, y no recurra a Picasso".

...y termino este escrito inútil y casi anagoge sobre un hombre que no tiene nada de divino ni de perfecto con una de sus frases: "Lo que está acabado no puede ser Arte, porque el Arte es vida y lo finito muerte. La última pincelada en un cuadro académico pone fin al tema. Es como un tiro de gracia". ...con ello me explico esa inquietud que surgía en mí por la torre de Babel cuando niño y las notas a la Décima Sinfonía de Beethoven y el poema Kubla Khan de Cooleridge y el tercer Fausto de Goethe que tantos han tratado de completar y que...

FAUSTO
(Tercera Parte)

Mefistófeles: —...no os fiéis más que de vosotros mismos... la mejor magia es el buen humor.

CONFERENCIA
(Apuntes)

Mefistófeles: expone conocimientos de que carecen los sabios académicos.

Fausto: invita a su adversario a exponer preguntas sobre la experiencia, y él —Fausto— se encargará de contestarlas todas.

Mefistófeles: los espejos, el fuego de Bolonia, el animal, el hombre.

Fausto: respuesta a esta pregunta: ¿Dónde está el espejo creador?

AUDITORIO
(Conferencia)

Mefistófeles: —Saca provecho una vez siquiera de este aforismo, el más sabio de los aforismos: No hay secreto para ti en el todo, pero lo hay, y muy grande, en las partes.



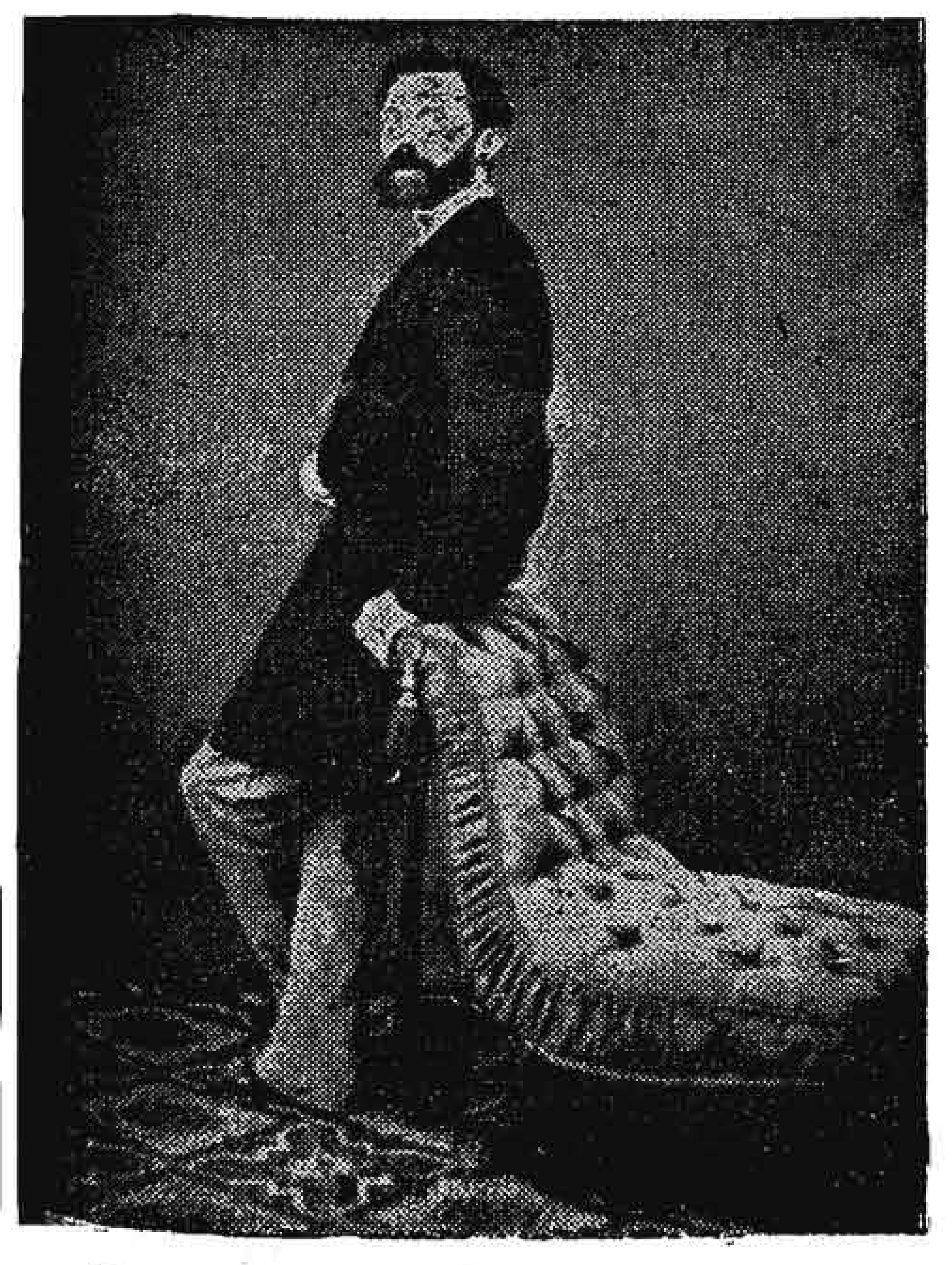
DIBUJO DE ANTONIA EIRIZ

GUILLAUME APOLLINAIRE

PABLO PICASSO

Mirad ese pintor tomar las cosas y también su sombra y de una ojeada sublimatoria
Desgarrarse en acordes profundos y agradables de respirar como el órgano que me gusta escucha
Unos Arlequines juegan en el rosa y azul de un Bello cielo ese recuerdo revive
los sueños y las activas manos Oriente lleno de glaciares el invierno es riguroso
Lámpara oro tela irisada oro ley de las estrías del fuego se funde murmurando
Azul llama ligera plata de las ondas azules después del gran grito
Sin alejarse tocan esta sirena violín
Cervatillos alas pesadas la incandescencia algunas brazas todavía
Bordones mujeres buídas estallido de zambullida--diamante
Arlequines parecidos a Dios en variedad Tan distinguidos como un lago
Flores brillando como dos perlas monstruos que palpitar
Lises cercados de oro ¡Yo no estaba solo! hace ondular los remordimientos
Nuevo mundo muy matinal surgiendo de la mar enorme
La aventura de ese viejo caballo en América
En la noche de la pesca maravillosa el ojo de la máscara
Aires de pequeños violines al fondo de ángeles colocados
En el poniente después al final del año de los dioses
Mira la cabeza gigante e inmensa la mano verde
Muy pronto el dinero será reemplazado por todo nuestro oro
Muerte colgada en el anzuelo ... es la danza azul
La húmeda voz de los acróbatas de las casas
Mueca entre los asaltos del viento que se adormece
Oye las olas y el estrépito de una mujer azul
En fin la gruta de atmósfera dorada por la virtud
Ese zafiro veteado ¡es para reírse
Rey de fósforo bajo los árboles los botines entre plumas azules
La danza de las diez moscas se le enfrenta cuando te imagina
El marco azul mientras el aire ágil se abría también
En medio de los pesares en una vasta gruta
Coge las arañas rosadas a nado
Pesares de invisibles trampas el aire
Apacible se levantó pero sobre el teclado músicas
Guitarra--tempestad ¡oh alegre trémolo!
¡Oh alegre trémolo! ¡oh alegre trémolo!
No ríe el artista--pintor
Tu pobre resplandor pálido
La sombra ágil de una noche de verano moribundo
Deseo inmenso y el alba emerge de las aguas tan luminosa
Vi nuestros ojos diamantes encerrar el reflejo del cielo verde y
Escuché su voz que doraba los bosques mientras ustedes lloraban
El acróbata a caballo el poeta bigotudo un pájaro muerto y tantos niños sin lágrimas
Cosas rotas libros destrozados capas de polvo y auroras reventando

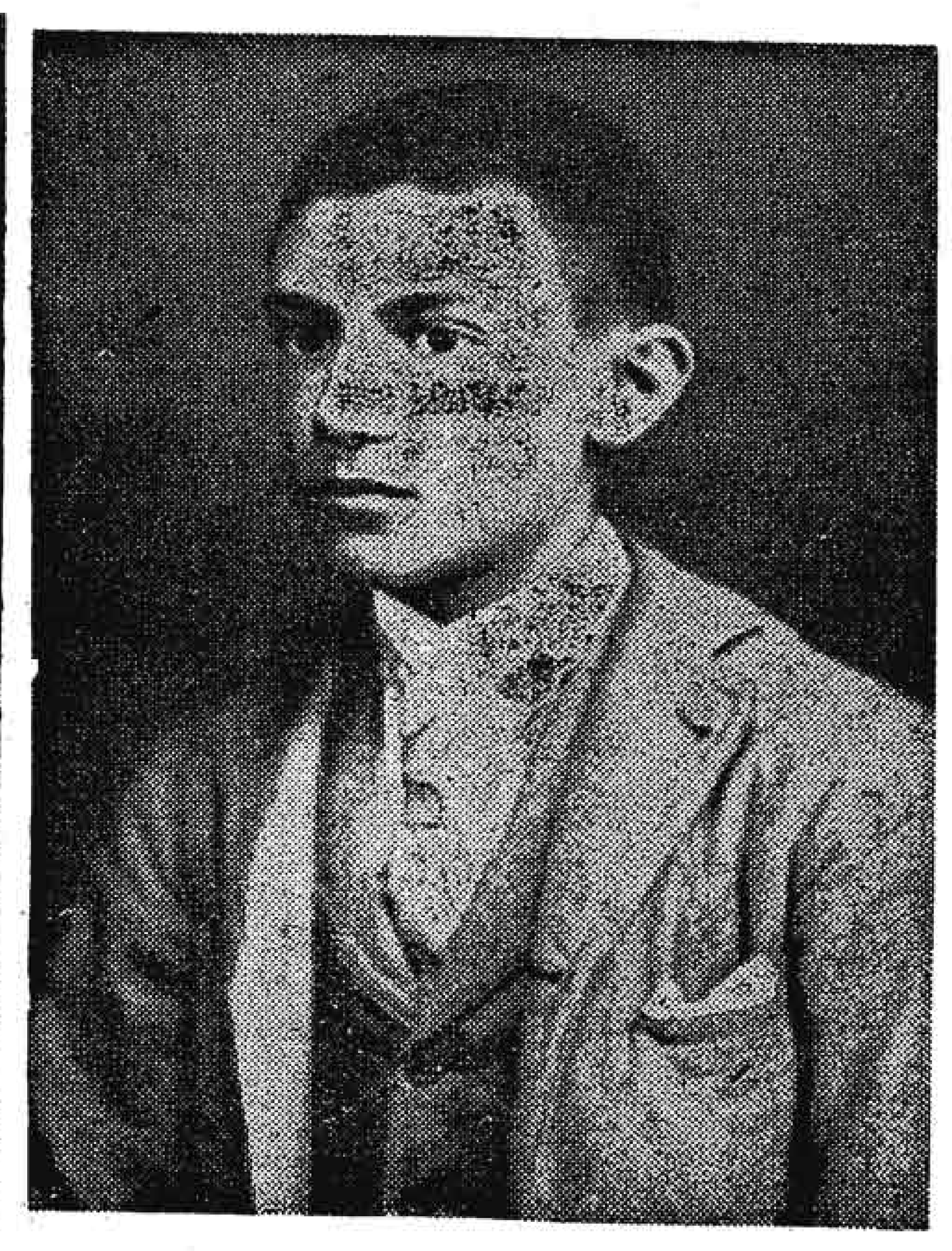
(Traducción de Virgilio Piñera)



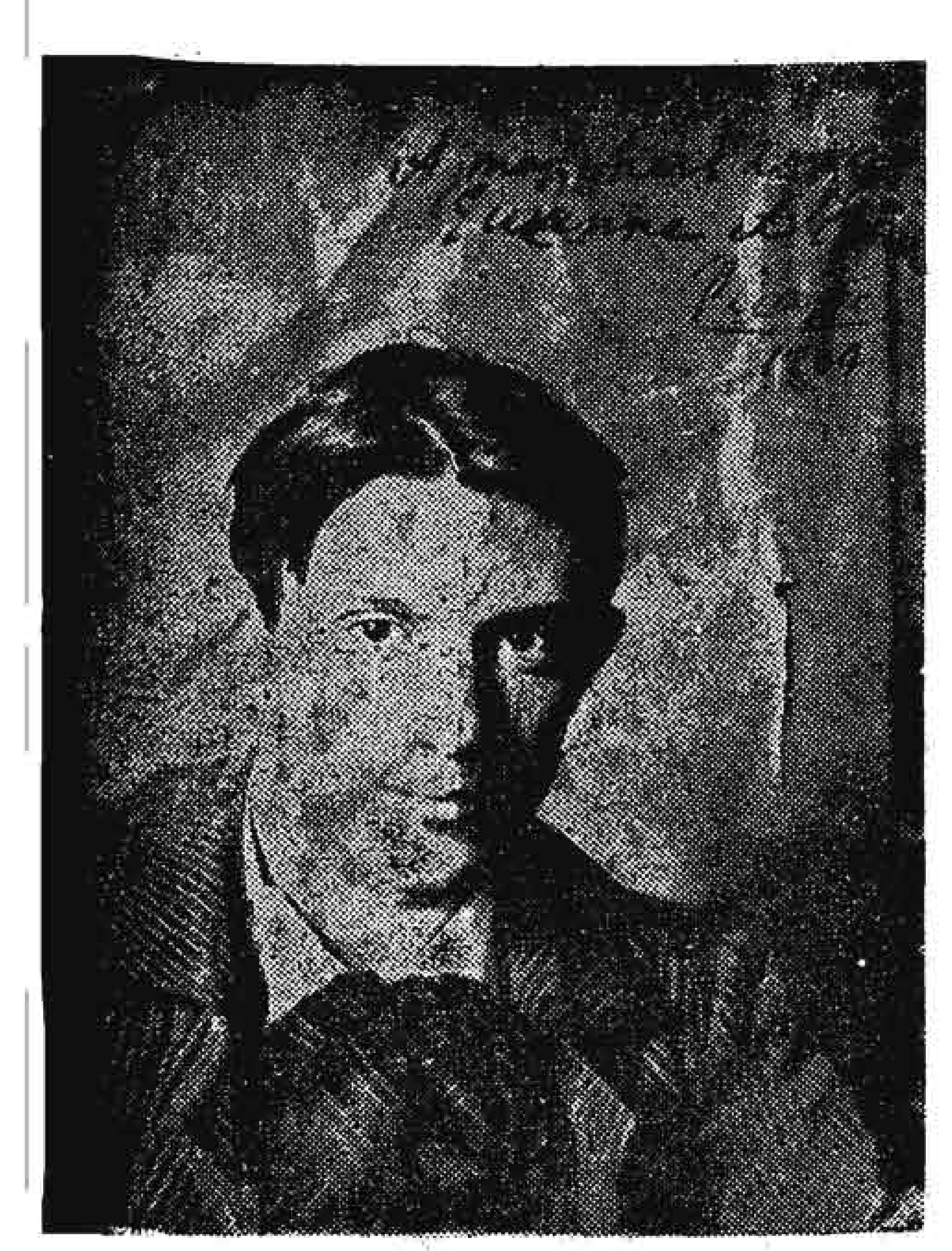
EL PADRE DEL PINTOR (1895)



PASTEL DE LA MADRE DEL ARTISTA



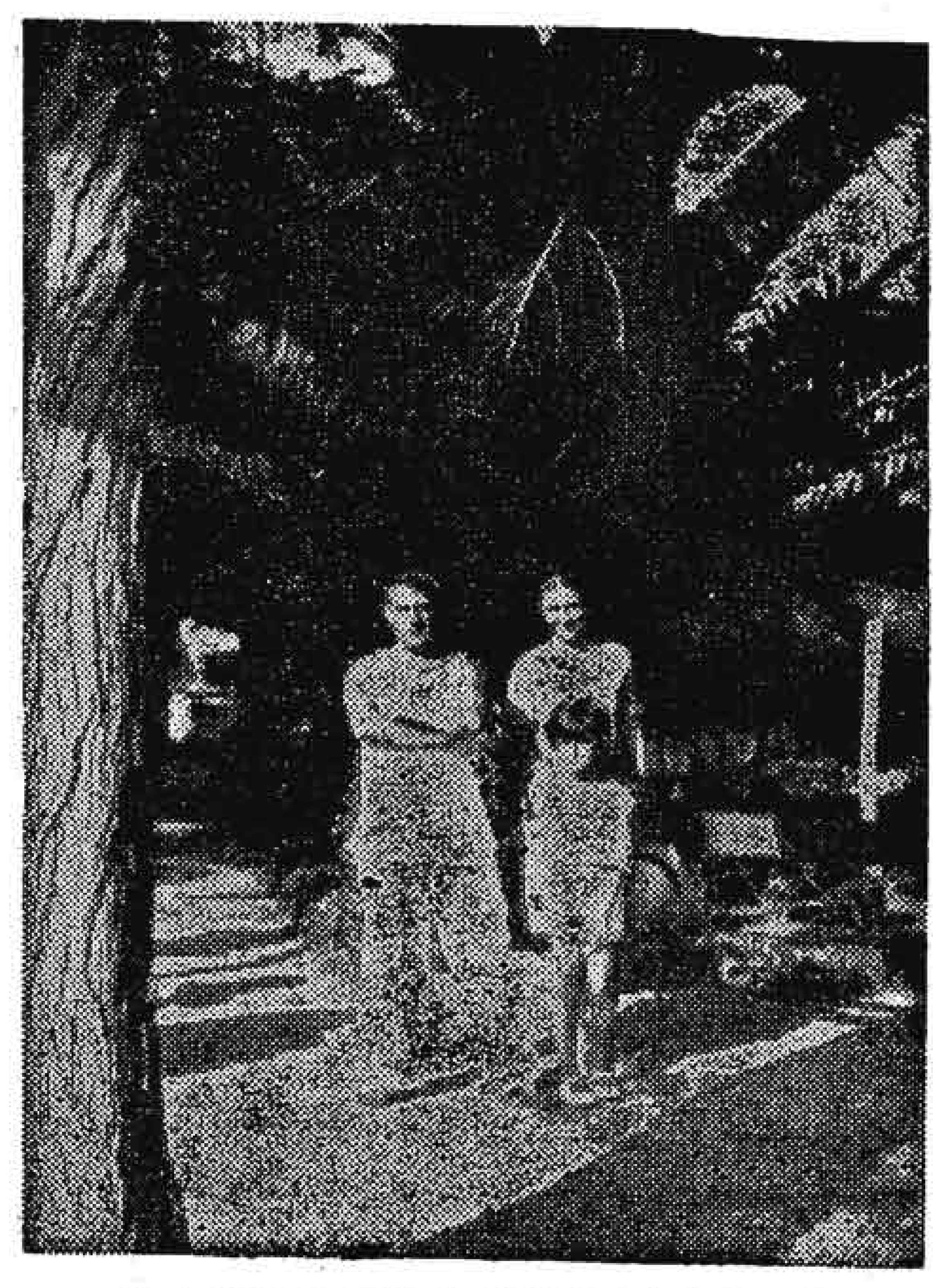
A LOS 16 AÑOS



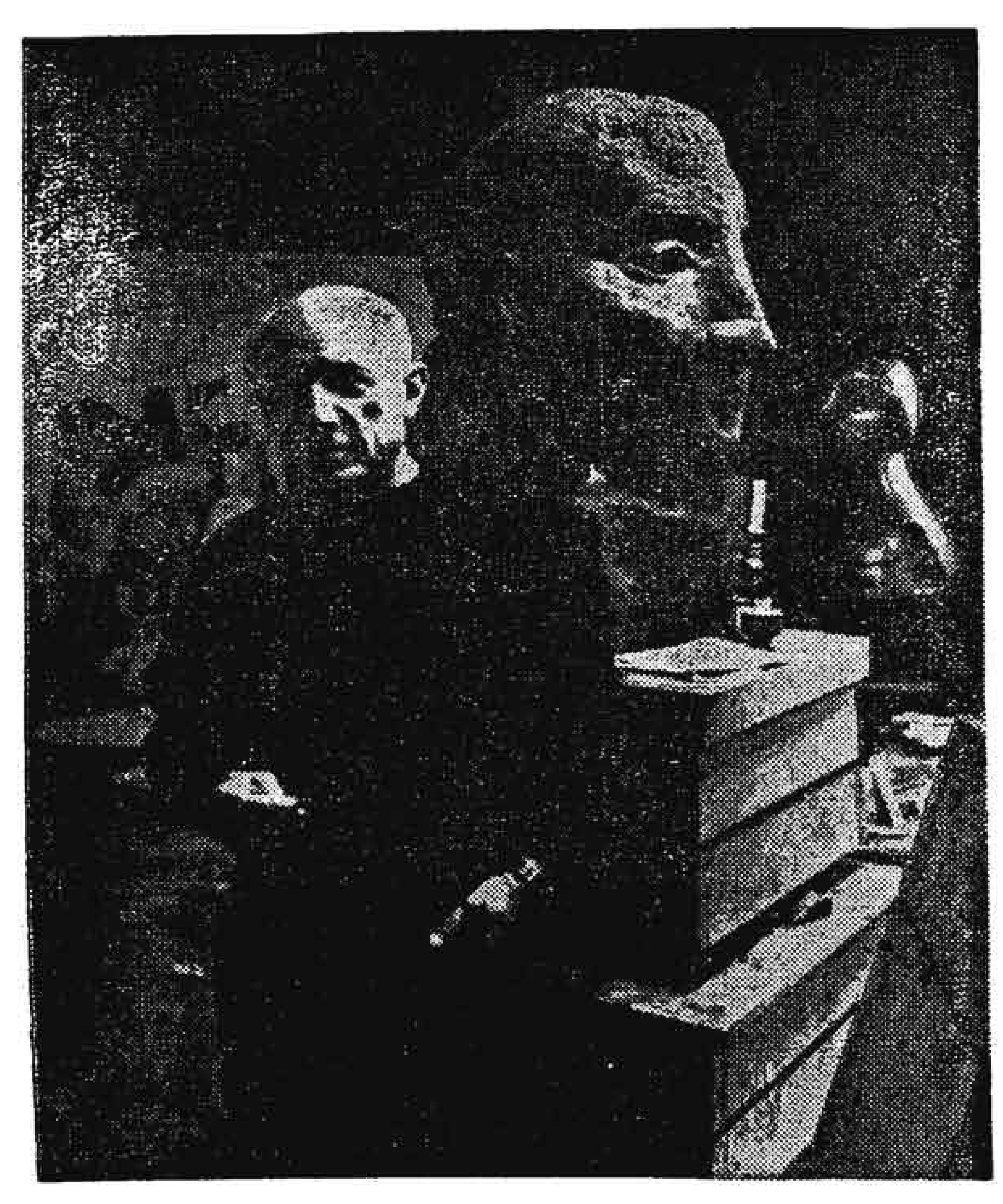
A LOS 23 AÑOS



EN EL TALLER LE BRAQUE (1910)



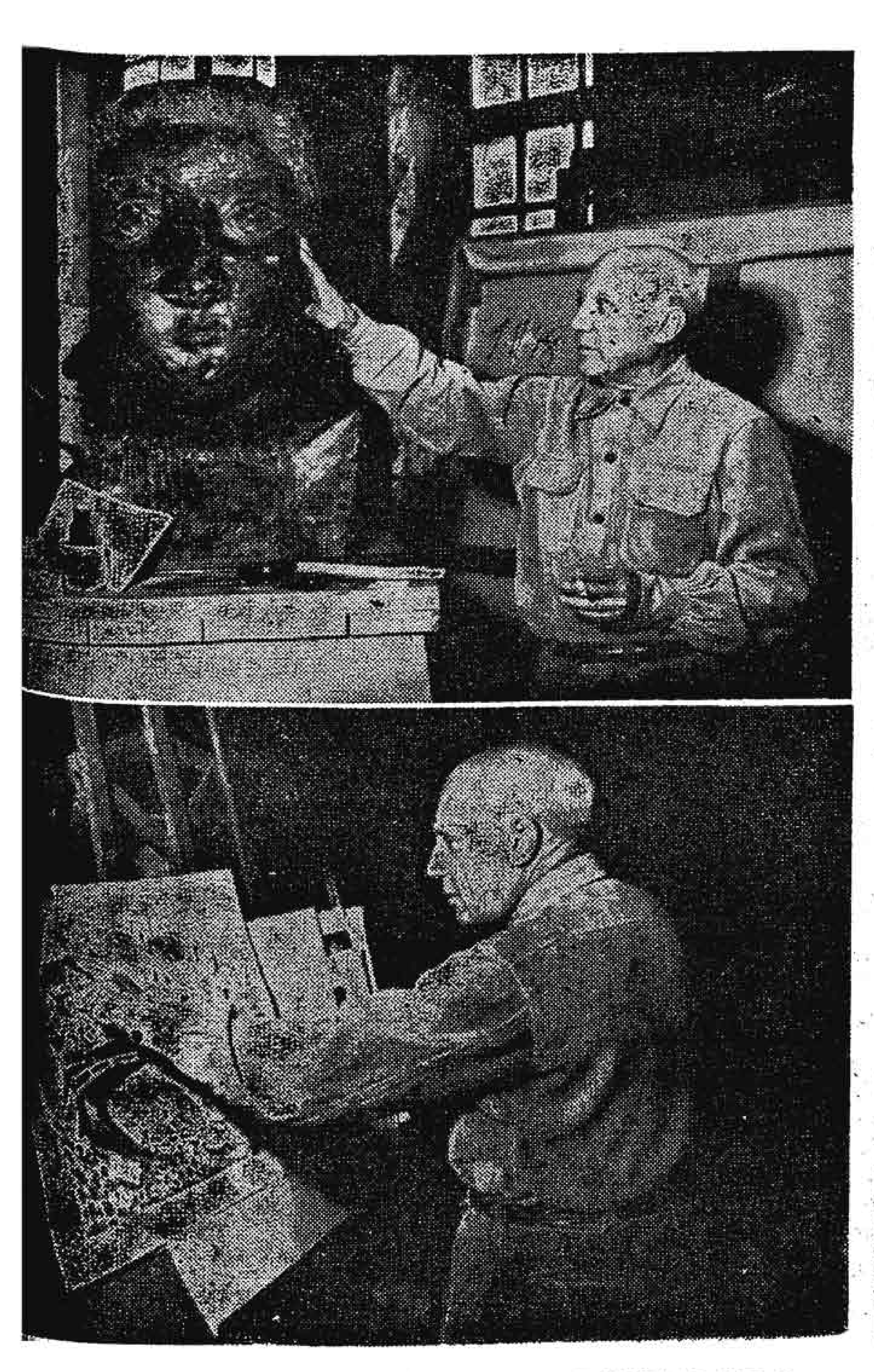
VERANO EN SAINT-RAPHAEL



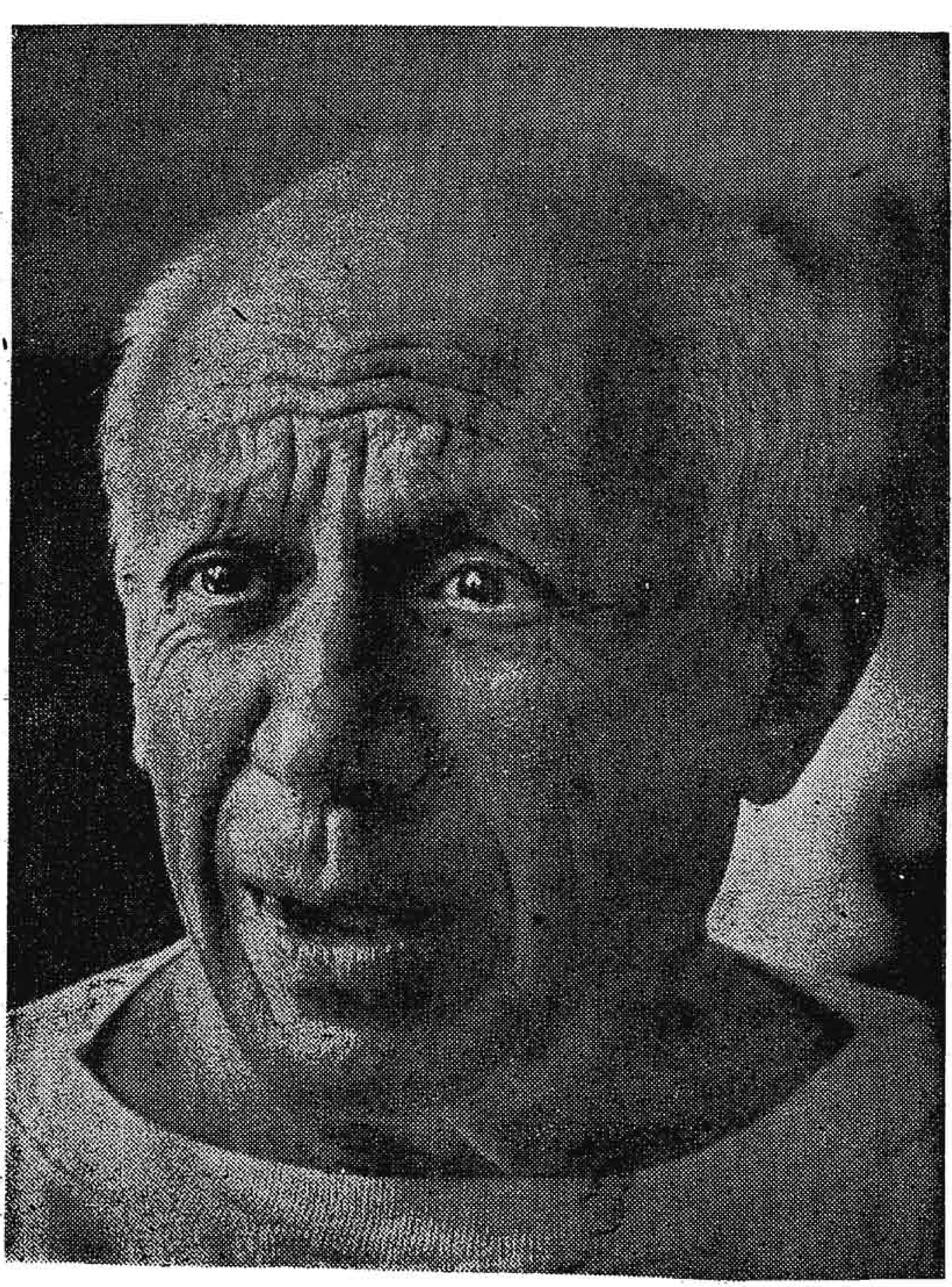
Picasso

EN EL INVIERNO DEL 49

LA CASA DE CANNES



EL PINTOR EN SU ESTUDIO EN PARIS



PICASSO VISTO POR DUNCAN

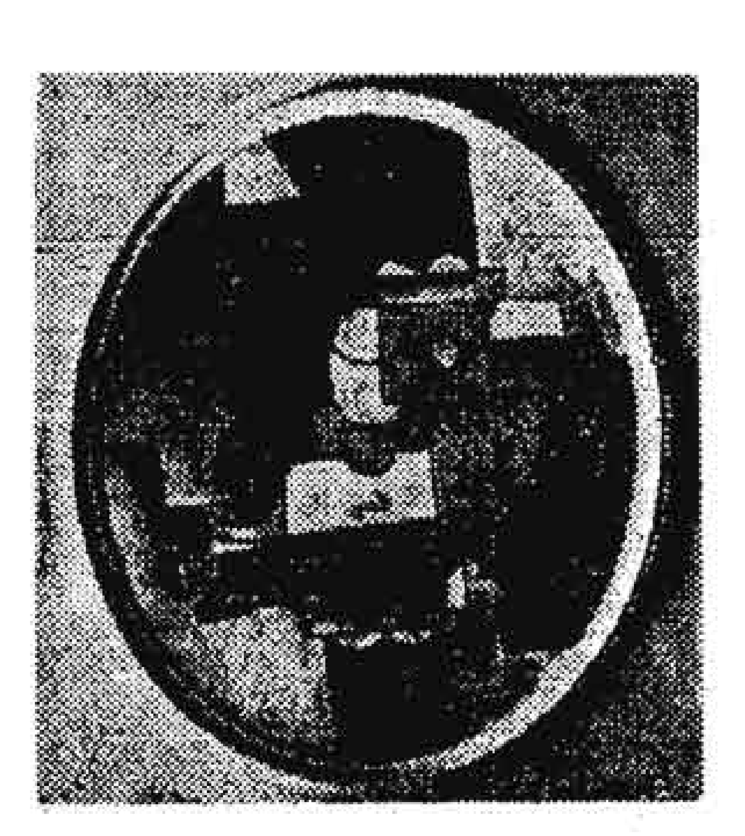
JOSE LEZAMA LIMA



CAUTELAS PICASSO PICASSO DEL PICASSO PICASSO PICASSO









De Picasso —apretémoslo ya con Cocteau en la servicial frase, que éste le aplica y le aclara—, sus jugadas de ajedrez, pero también sus juegos de inocencia. Como en él nuestros días resuelven una recurrible paradoja: una obra realizada en las lentas etapas de lo adquirido, pero también con una oportunidad de estimulantes saludables y de juegos a la orilla del mar. Sus juegos de inocencia, su desnudez ante el Creador, el espejo y el humo que lo mancha, serán de persecución imposible. Pero sus avisos y cautelas quedan como cosa clara y aleccionable. La edición francesa del libro de Gertrudis Stein sobre Picasso nos ofrece en su ofuscadora cercanía —anécdotas y detalles variables—, los métodos de artesanía, ya que los de creación nos seguirán ocultos, démosle gratitud por ese ocultamiento preferible al embozo. No hay que preguntar más nada: sabemos la cópula entre la materia labrada y los hilos de fuego que quieren reanimarla. No preguntar más nada.

Lo que ha permitido que el ojo de Picasso sea tan esencialmente analítico como el que sus estimulantes ofrezcan una unidad expelida con un irreprochable adamismo, será siempre el milagro más actual de nuestra época. ¿Será tal vez su posición enclavada entre el universalismo de la ciudadanía francesa y las embestidas de lo español? Ya que así como algunos gustan de remozarse en el viento fuerte del Oeste, o pintarse la cara con el humo del Oriente, en Picasso vemos la oportunidad de sumergirse en lo español en sus momentos de cansancio o en los días indiferentes. Cuando en 1901 se aleja de Toulouse-Lautrec, convencido como él mismo ha confesado que pintaba mejor que él, procura huir de la sentimentalité francaise —rojo, verde, época azul—, para alcanzar la dureza, la tristesse espagnole —blanco, negro, oro, plata—, atisbo del cubismo y de las posibilidades de sus Demoiselles d'Avignon. Predominio de lo español, frente a lo cual reaccionará luego en la época rosa, "Olvidando toda la tristeza española, dice G. Stein, Picasso se deja invadir por la embriaguez de las cosas vistas y se abandona a la sentimentalidad francesa".

Esa sentimentalidad derivará tal vez hacia una miniatura de las categorías y de los universales. Definida pecera, viviente entelequia: el circo, el satimbanqui sobre la bola, el efebo desnudo y el caballo risueño. Pero aún dentro de esa sentimentalidad francesa propicia al circo, Picasso vuelve siempre a los caballos escultóricos, brindados en una postura agónica, a la española diríamos. Esa voluntad de escoger, de creer que él sólo ha sido llamado, lo que le permite cuidar y santificar sus furias salvadoras, percutientes en el tipo hispánico, aviva y salva cada una de sus actitudes. Recordemos estas incontrovertibles palabras de Picasso: "Ellos dicen que yo puedo dibujar mejor que Rafael y probablemente tienen razón. Quizás yo dibuje mejor. Pero si yo dibujo tan bien como Rafael, creo que tengo al menos, el derecho a escoger mi camino, y ellos deben reconocerme ese derecho. Pero no, no quieren, dirán siempre que no".

Gertrudis Stein que subraya muy intencionadamente los dépouillement successif de Picasso, toca con sutileza el rico tema de cómo la esencia hispánica de Picasso —esencia que ocupa desde su substantividad hasta sus juegos de caligrafía árabe—, rechaza sin podérsela asimilar lo que ella llama la Rusia fantástica y pornográfica. Si es cierto que su época negra le sirve para que su expresionismo abstracto —como él comenzó llamándole a lo que después resultó cubismo—, adquiera una más suntuosa carnalidad. La tentación momentánea que sobre él ejerció Rusia, sirve tan sólo para debilitar su olfato casi griego para las apariencias.

Frente a estas cautelas de posiciones históricas, para adquirir como en un manual angélico la sinopsis de todas las culturas, saberlas disociar, simultanear, ponerlas al revés, al rojo vivaz, o disfrazarlas si así lo quiere, Picasso añade, lo imprescindible, sus juegos de inocencia: la visión que crea, la visión nacida con una cinégesis capaz de crear pequeños objetos. Un ojo que empieza con él, que emplaza un perspectivismo desconocido hasta entonces, es capaz de avivar la adquisición del método de todos los estilos conocidos. La cultura ha resuelto aquí su tenebrosa enemistad con la natura, es clásicamente orgánica, capaz de vivir saludablemente cada uno de sus aforismos.

Otra memorable y diminuta cautela: en sus retratos lo último que Picasso pinta es el rostro. "A su manera, dice G. Stein, Picasso conoce el rostro como un niño el de su madre". Por así no hacerlo cierto que con un desarrollo habitual dentro de sus apetencias, muchos retratos de Cézanne quedan como combates o embestidas muy heroicas, pero resueltos con un disgusto innato, ya que sería inmortal llamarle frustración.

Ahora Picasso va a trabajar su último estimulante, después de las épocas rusa, azul o negra, él ha sabido volver a lo español, con un furor casi erótico, traspasando la ternura de la voluptuosidad francesa, huyendo del peligro de ciertos temas: el cuerpo tratado por Descartes. Si él todavía puede jugar al Goya, si puede aún abrir un período goyesco, será tal vez el último de sus resueltos laberintos, resuelto por el hilo, sonrisa o carcajada de lo paradisíaco. Si al principio nos acompañaba Cocteau con el preludio de las antítesis que resuelve Picasso, puede ahora venir Nietzsche y su resuello de agónico jabato a darnos el final: el que haya adquirido la experiencia de los antiguos orígenes, terminará por buscar la fuente del porvenir y orígenes nuevos.

Una rosa para Picasso en su aniversario



CANNES, Octubre 31. —El Palacio de las Exposiciones de Niza estaba repleto. Seis mil personas esperaban con impaciencia el comienzo del espectáculo lleno de promesas que tendría lugar el sábado 28 de octubre por la noche. De pronto hubo un gran movimiento en la sala. El fotógrafo Dogg de Roma, empujó a su colega de "París Match" quien a su vez empujaba a la representante de "O Cruzeiro" de Río de Janeiro cuya cámara fotográfica por poco le tumba la pamela a una dama muy elegante, vestida completamente de negro. ¿Qué estaba sucediendo?

La fiebre de los periodistas, el interés apasionado del público hacia presagiar la llegada de una gran estrella del cine. Ya yo me estaba preguntando qué generoso escote iba a surgir ante mí, tal vez el de la Loren o el de la Lollobrígida, o quizás el de la Bardot, cuando vi a un hombre pequeño, fuerte, ataviado con un jacket de cuero y un pantalón estrecho. Dos ojos negros y brillantes como aceitunas en el rostro tostado por el sol del Mediterráneo, y una sonrisa calurosa. ¡Era Pablo Picasso!

Y es que las seis mil personas congregadas en el Palacio de las Exposiciones, los fotógrafos de los grandes periódicos de todo el mundo, los pintores, los escritores, los embajadores, estaban en Niza esa noche para asistir al homenaje que se le rendía a Pablo Picasso con motivo de sus ochenta años. ¡Y qué homenaje amigos míos! Adela Orosz y Víctor Rona de la ópera de Budapest; Raimondi de la Scala de Milán; Ladysz de la ópera de Varsovia; Ivette Chauviré y Piter Van Dyck bailarines estrellas de la ópera de París; el gran pianista soviético Sviatoslav Richter; el violinista Leonid Kogan, cuyo arco maravilloso conocen los cubanos; el bailarín español Antonio e incluso Sarita Montiel, sin olvidar a Gloria Davi de la Metropolitan Opera House y el célebre director de orquesta Igor Markevitch. Cuba no podía estar ausente de este homenaje a Picasso. Especialmente enviada por Fidel, Alicia Alonso bailó con Rodolfo Rodríguez el le pas de deux del ballet "Don Quijote" Bella como una llama con su traje rojo, Alicia arrancó gritos de admiración del público del que consiguió un verdadero triunfo. El homenaje de esta pléyade internacional de artistas al estrella central de la pintura: Picasso, terminó a las dos de la mañana lo que constituye un verdadero récord en Francia.

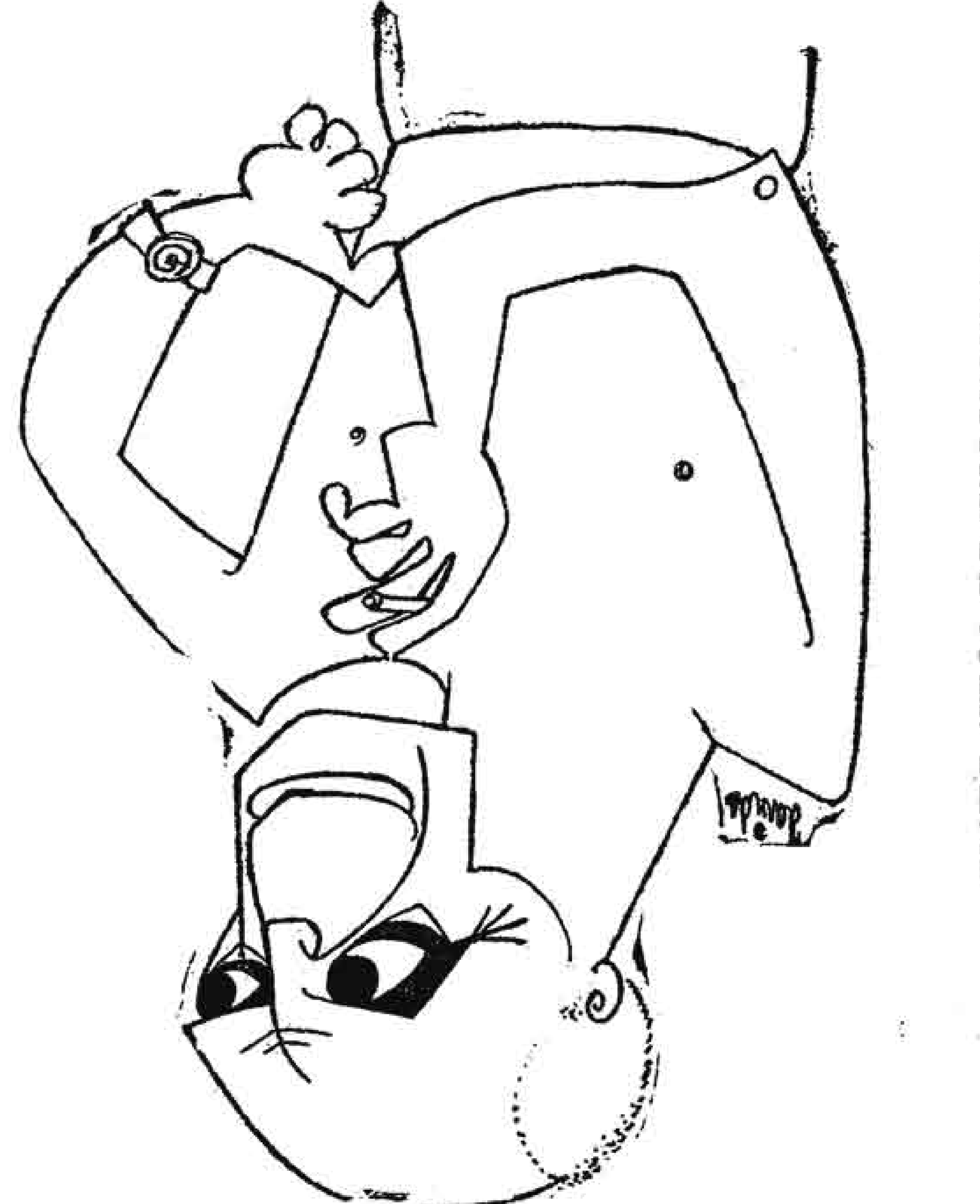
Picasso, en hombros del pueblo

Al día siguiente era la fiesta en Vallauris, maravilloso pueblo de ceramistas situado en el Golfo Juan. Vallauris, desde donde se puede contemplar el Mediterráneo, debe su renombre a Picasso. De ahí que todo en este pueblo, desde las vidrieras repletas de cerámicas hasta los panecillos de raras formas y a los que se les nombra "Picassos", cantaba la gloria del gran pintor español, las calles estaban inundadas de gentes procedentes de Cannes, Niza, Antibes, París, Roma, Estocolmo y La Habana. Harold Gramatges, Embajador de Cuba en París y su señora trataban de abrirse paso entre la muchedumbre densa y ruidosa de Vallauris. "Mírenlo, mírenlo", gritó un niño y la muchedumbre se lanzó, literalmente sobre Picasso que llegaba en aquel día soleado acompañado de Jacques Duclos y de una Delegación del Comité Central del Partido Comunista Francés.

Literalmente conducido en hombros por sus admiradores ceramistas de Vallauris, estudiantes, pintores amigos, Picasso alcanzó llegar hasta la puerta del Nerolium de Vallauris donde tenía lugar la inauguración de la Exposición de 27 de sus cuadros prestados por coleccionistas privados. Desgraciadamente no podré hablar de los cuadros ya que, en verdad, no pude ver nada. El Embajador Gramatges y Alicia Alonso, sin embargo, tuvieron más suerte. Al verlos, Picasso los llamó y se las ingenió para cantar en medio de la muchedumbre dos maliciosas canciones cubanas junto a Alicia. "Díganles a mis amigos cubanos que el trabajo que estoy realizando para reemplazar el aguila imperialista del "Maine" avanza...", le dijo Picasso al Emajador Gramatges quien le entrebgó al gran pintor un estuche de tabacos enviados por los trabajadorescubanos.

Luego de la inauguración a las dos de latarde ya no era posible encontrar un solo vaso de cerveza.

"¿Y la corrida, por fin se celebra o no?", se preguntaba la gente en la calle. En efecto, la apoteosis de los dos días de fiesta organizados por el Alcalde de Vallauris, Paul Derrigon, debía ser la corrida de toros. En Francia está prohibido sacrificar al animal. Sin embargo, Municipalidad Comunista de Vallarius decidió pagar la multa de un millón de francos y la corrida se celebró.



CARICATURA DE JUAN DAVID

El más hermoso regalo, el amor

Las gradas estaban repletas. Más de diez mil personas estaban presentes. Los árboles estaban cubiertos de fotógrafos. Picasso se instaló en la Tribuna junto a su señora, Jacqueline y a Lucía Bose cuyo rostro delicado sonreía tiernamente. Por fin los matadores entraron en el ruedo seguidos por el toro y por el célebre torero Luis Miguel Dominguín a quien, si viviera, le hubieran cantado García Lorca. Cerca de mí una gruesa dama se desmayó al ver la sangre manando de la herida del toro. Dominguín le propinó la estocada final al toro y luego, según la tradición, le ofreció las orejas y la cola a Picasso. Tras la segunda corrida ejecutada por el toreador Vázquez, se le entregó a Picasso las llaves de Vallarius. El Alcalde pronunció un discurso y la muchedumbre, una vez más, condujo en triunfo a Picasso hasta su automóvil.

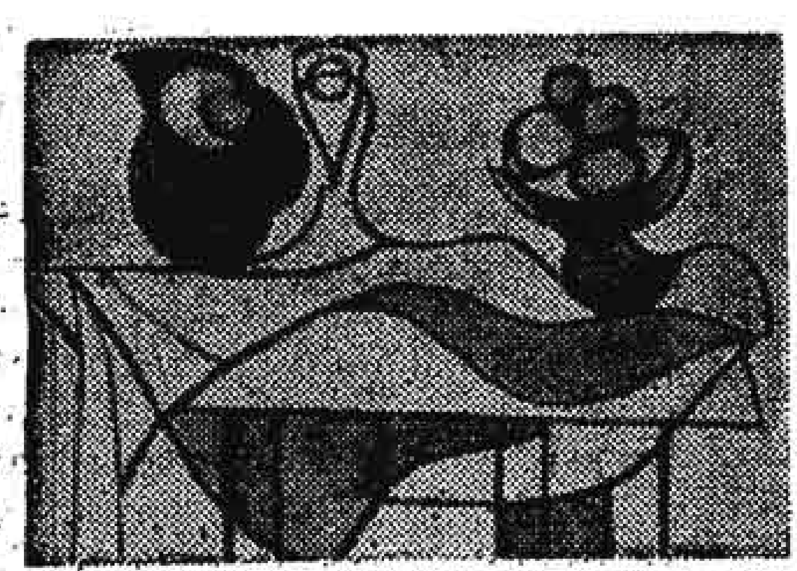
No es sorprendente que Picasso, quien recibió una enorme cantidad de obsequios del mundo entero y más de 50 libras pesaban todos los telegramas recibidos, declaró emocionado: "El más hermoso regalo es el amor que siento a mi alrededor. Estoy feliz".

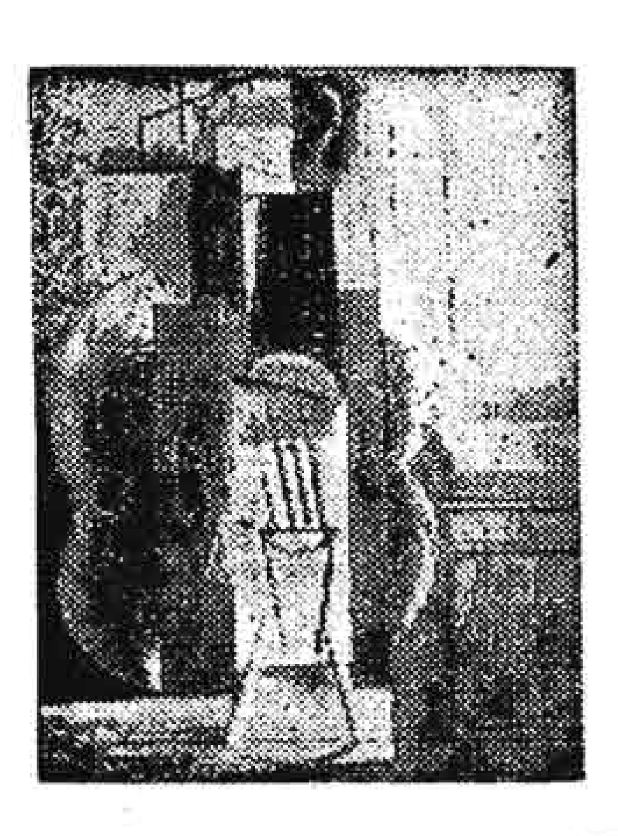
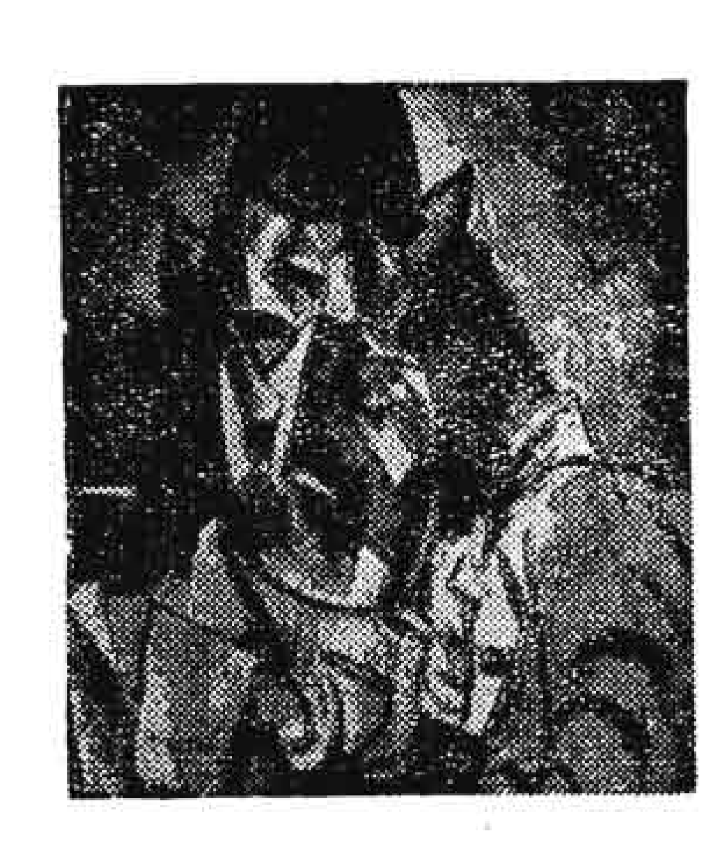
El Ministro de Cultura de Francia, Andrés Malraux, que antaño fue un gran escritor, brilló por su ausencia. Pero poco importa. En el aniversario de sus 80 años, Picasso recibió el más hermoso obsequio que un artista pueda soñar: una rosa de amor de todo un pueblo.

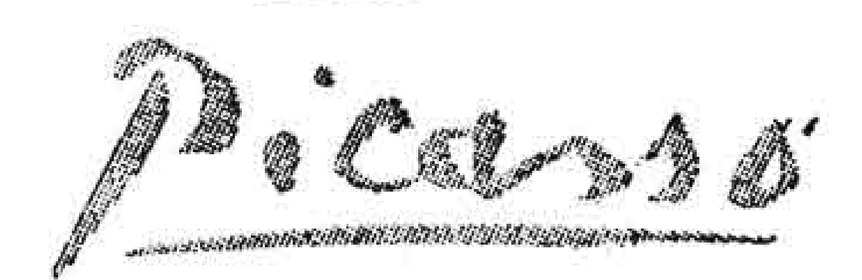
EDITH SOREL

(Corresponsal de REVOLUCION)





cuando  cantó una décima cubana

En Sitio Grande, en la escuela pública, hace exactamente 26 años, era octubre de 1935, vi unos dibujos de gran fortaleza, impresionantes. Veintiséis años después en París, iba a saber que eran de Picasso.

La naturaleza, una gran pintora, según Picasso, es también una buena maestra de pintura.

El niño campesino no tiene otra cosa que sus ojos.

La ciudad anda tan de prisa que no hay tiempo de mirarla. Los ojos se aturden, se acostumbran a la velocidad, la visión múltiple y veloz parece detenida, sobreimpuesta, como un cuadro de Picasso.

Los árboles son otra cosa.

Una semilla de mango tirada en la basura nace casi amarilla. El sol, la lluvia y la tierra dibujan, la hacen verde, blanca, roja, amarilla, verde.

El día, la noche, las frutas, las flores, los árboles, el mar, la montaña, el valle, la llanura, los ríos, el fango, la sequía, las mujeres, los caballos, la miseria, el sol, la luna, el viento, los cementerios, la muerte, la sangre, el invierno, la primavera, la palma, el amanecer; son blancos, verdes, negros, azules, rojos, negros, azules.

La miseria es una gran pintora.

El amigo que se parte el corazón de un tiro; tropezar de madrugada con los zapatos del ahorcado, el perro flaco que aúlla sobre las yaguas de un bohío, el miedo a los fantasmas blancos que no aparecen; los mares de candela arrasando cañaverales y la guardia rural, amarilla, con su plan de machete blanco, fueron para mí una buena escuela de pintura.

Campesinos viejos, retratos de clásicos.

Días nublados, reflejos del sol, impresionistas.

Ruinas surrealistas de un fuerte español.

¿Podría explicarme alguien por qué las nubes son abstractas?

Caras de campesinos, pedazos de periódicos viejos, la lluvia, el camino real: Picasso.

Con veinte años, tres pesos y una maleta vieja llegamos a La Habana. Como en cualquier gran ciudad del mundo pensamos encontrar un museo, ver los Picasso.

No sabíamos entonces que los ricos cubanos eran tan brutos.

A mí la Revolución me ha permitido ver muchos cuadros de Picasso, a Picasso mismo, y ser el primero en pedir a Picasso que pintara algo para Cuba, para nuestra Revolución.

Ahora trabaja en una obra, la bella paloma de la paz que sustituirá la descabezada águila yanqui del Maine; la sucia águila imperialista, para la que no tuvimos suficiente dinamita, como era nuestro plan cuando la lucha contra Batista.

En un viejo castillo de Vallauris, cerca de Cannes, en la Costa Azul de Francia, vive Picasso.

Pignon, un gran pintor francés, hijo de mineros y minero él mismo, que pinta gallos y carbón, con negros que son la mina misma, y su esposa Elena Pamelin, nos presentaron a Picasso.

Picasso me da la mano con fuerza. Bastante turbado, pensaba yo: Un guajiro de Sitio Grande hablando con Picasso; esas cosas no pueden ocurrir más que en una Revolución; reflexión que me había hecho antes, mientras conversaba durante una hora con Nikita Jruschov, en el Kremlin, sin más compañía que Zoia, la intérprete, o cuando Sartre dejaba el preestreno de una obra suya para conversar toda una tarde sobre la Revolución Cubana.

—¿Dónde están tus barbas?, me preguntó Picasso bastante decepcionado.

Por primera vez pensé: ¿Por qué rayos me tumbaría yo mis barbas tan parecidas a las del Caballero de París? (Me las había quitado, porque me gusta ser sincero.

Picasso me habla de Cuba a la que conoce muy bien.

¡Quítate esa flor canaria
que te hace poco favor,
y ponte en el pecho mejor
una estrella solitaria!

La cuarteta cantada con su voz joven, bien timbrada, sale de su garganta, tan bien como si fuera cantada por Chanito Isidrón o el Jilguero de Cienfuegos.

—Esas décimas las aprendí con mis amigos cubanos en 1895. Ellos luchaban por la independencia de Cuba, y más de una vez tuve dificultades con la guardia civil por andar con ellos.

Y Picasso nos pidió a mi mujer y a mí que le cantáramos décimas y canciones cubanas, ése es el momento en que pienso: ¡Tierra, ábrete y trágame! (¿Por qué diablos en un pueblo donde todo el mundo canta y baila, muchos re






CARLOS FRANQUI

volucionarios, con la excepción de Almeida, ni cantan ni bailan?)

Picasso pregunta por el babalao de Guanabacoa, por los guaracheros de Regla, y por la gente de Cienfuegos y de muchos otros lugares y pueblos de Cuba.

No quisiera meter la pata, pero juraría que me dijo que tuvo una abuela cubana; sólo que mi memoria es tan mala que esto a lo mejor lo inventé yo. Pero con abuela cubana o sin abuela cubana, lo que sí puedo asegurar es que Picasso es tan cubano como nosotros.

De las cubanas, sobre todo de las mulatas, me habla, mientras su joven compañera prepara un trago, me habla de una manera que yo sólo puedo decir: ¡Me faltan las palabras!

Le digo que en nuestro país sólo Joaristi y Lobo tienen cuadros suyos, y le pregunto: ¿No cree que Cuba tiene derecho a una obra suya?

—La tendrá, me dice. — Pero no estaría mal que ustedes nacionalizaran a esos burgueses cubanos, ¿verdad?, y de paso recobrarán esos cuadros.

—No se preocupe que los nacionalizaremos.

Me habla de Fidel con el entusiasmo de un niño, salpicando la conversación con palabras españolas y vuelven a faltarme las palabras.

—Fidel...

Recuerda los días difíciles de París, cuando la ocupación nazi.

Nos cuenta Picasso:

—Un día llegó a mi estudio la Gestapo preguntando ¿es usted el autor de Guernica?

—No, Guernica lo hicieron ustedes, respondí.

Cuando habla de España lo vemos triste, por primera vez.

Pero cuando le preguntamos sobre su militancia comunista, responde con firmeza:

—No hay contradicción entre mis ideas, militancias comunistas y mi obra.

Hay un solo Picasso: el que firma los cuadros, el que firma los manifiestos

¿Se puede ser comunista, se puede ser pintor y no ser sincero en ambas cosas?

Es bien tarde cuando Picasso nos lleva a comer una buena comida española a un restaurante de Cannes. El auto atraviesa el maravilloso paisaje de los Alpes y Picasso saluda por su nombre a toda la gente sencilla de la playa, que son sus amigos.

Nos habla del picadillo con yuca, del arroz con frijoles y del pan con timba.

—Si no tuviera casi 80 años me iría para Cuba, dice, mientras nos despide.

Un abrazo a Fidel.

—Dígale que soy un cubano más.

Cerca de allí, después de visitar La Paloma de Oro, un restaurante famoso, donde los pintores entonces sin dinero dejaron sus mejores cuadros: Picasso, Miró, Chagall, Matisse, Modignani, Braque. La mujer vestida de verde toma té jazmín con su compañero.

Con violencia, en el enorme árbol de grandes hojas, en la sombra fresca, el cielo de lluvias, y la tierra caliente, calentada por el sol, furioso, confundidos con la yerba, yerba misma, el vestido verde, la camisa blanca, la piel furiosa, el cuadro de Durero, Cranach, Modigliani, violentamente, en la húmeda yerba, la húmeda lluvia, las manos húmedas y el sudor húmedo y las bocas húmedas, humedecidos por la naturaleza, la naturaleza espléndida, el color de yerba, de vestido, de camisa, furiosos por el sol furioso, los jugos de la tierra, fragmentos del cuadro que podían llamarse: Los amantes de la naturaleza.

En la playa, "mientras la gran hidra azul se muerde la cola refulgente", diez mil muchachas francesas usan la microbikini.

Un mutilado de guerra pregona "France-Soir", marines borrachos se llevan las prostitutas de la calle. El "Forrestal" y la escuadra yanqui con infernal ruido, interrumpen las vacaciones de julio a miles de franceses.

Es allí en el viejo castillo de Vallauris, cerca de Cannes, donde llegan ahora para rendirle tributo al más grande pintor de esta época, artistas y revolucionarios de todo el mundo.

A Pablo Picasso, el hombre, el revolucionario, el pintor.

Y si alguien me pregunta:

—¿Entiende usted la pintura de Picasso?

Le diría yo:

—¿Se ha hecho usted una radiografía alguna vez?

¿Ha aprendido a mirarla?

¿Usted no dudará que está ahí tal como es, verdad, en su radiografía?

Pues si usted quiere ver la radiografía del siglo XX, mire la pintura de Picasso.

El verdadero realista de este siglo.

Y si vuelve a preguntarme: ¿Entiende usted de pintura?, preguntaría a mi vez, recordando a Picasso:

¿Entiende usted a las langostas?

No, ¿pero le gustan, verdad?

A mí, también.



Toma del "Guernica" y liberación del Arte de la Pintura

Como consecuencia de la publicación en Nueva York de un libro de Juan Larrea sobre el GUERNICA de Picasso, celebróse el 25 de noviembre en el Museum of Modern Art de aquella ciudad y bajo la palabra de su director Alfred H. Barr, Jr. que actuó de presidente, un simposio seguido de discusión pública, cuyo mayor peso recayó sobre el autor del libro. He aquí el texto de su intervención principal.

JUAN LARREA

NOS hemos reunido aquí a discutir algunos de los aspectos que presenta el cuadro más famoso de nuestra época. Y nos hemos reunido contituyéndonos casi a manera de tribunal dispuesto a entender en una obra donde se hallan quizá representados mejor que en toda otra los problemas fundamentales del arte de nuestros días. Si así fuese y si llegáramos, si no a esclarecer, por lo menos a plantear algunos de esos problemas básicos, esta reunión podría adquirir importancia cardinal en los destinos artísticos del mundo. Más aún, si el arte se hallara conectado por naturaleza, como cabe sospechar, con un orden psíquico superior, nuestra reunión tendría que ver con el porvenir de aquello que en el ser humano alcanza las cimas de lo sublime. Personalmente así lo pienso en principio. Creo que en estos momentos vamos a tocar, siquiera superficialmente, cuestiones llamadas a asumir resonancia en días venideros. Y nada puede parecerme más dentro de la lógica: visiblemente la humanidad está pasando en estos años de un mundo a otro mundo —sin que a su tránsito le sea permitido prescindir de los caminos poéticos del arte— y la voz creadora de Europa ha dejado de sonar como en tiempos todavía cercanos. Creo en el Nuevo Mundo como continente y en la excelsitud de sus destinos.

Sobre el hecho de que el **Guernica** es el cuadro más famoso de nuestro siglo no caben diversidad de opiniones. Ningún otro ha dado lugar como él a comentarios, interpretaciones y estudios apasionados en todas las regiones del planeta, ninguno se ha reproducido y sigue reproduciéndose como el **Guernica.** Claro que no todos los artículos y comentarios que se le han dedicado son laudatorios. Sin embargo, son éstos los que predominan y entre ellos no pocos los que se distinguen por su fervor panegírico.

En esta literatura encomiástica es donde mejor se echa de ver un aspecto general del fenómeno que, a poco que se reflexione, no puede menos de desconcertarnos. Por una parte, la sensibilidad de nuestra época rinde al cuadro honores de obra cúspide. Mas ocurre, por otra, que al analizar su contenido, lo que suele decirse de él, incluso en el dominio plástico, no pasa de ser elemental y en no pocos casos infantil.

Nos encontramos, pues, en el seno de una contradicción flagrante. Porque ¿cómo puede considerarse genial una obra que carece de casi todas las virtudes atribuídas por tradición al arte de la pintura, y de la que no se acierta a sacar en limpio sino unas pocas ideas primerizas —sociales por lo regular— y el hecho de que para designar tal vez al pueblo español y a las fuerzas enemigas se haya cometido



Figura 1

la humorada de representarlos por medio de dos cuadrúpedos? Evidentemente, no existe paridad alguna entre los datos aducidos por la intuición de nuestro siglo que ensalza de manera tan desmesurada al **Guernica**, y su capacidad de comprensión lógica. Es más, los enigmas que a este cuadro se le sospechan no son misterios de fondo sino que se circunscriben casi exclusivamente a las representaciones y en particular a dos de sus figuras: el toro y el caballo. En realidad, sin embargo, creo que no existen en la superficie, como se verá en seguida, misterios de ninguna especie.

Procede advertir que la crítica que se conduce de esta manera concede a Picasso cierta especie de genialidad plástica, mas le niega el talento lógico y discursivo. Supone que nuestro artista obra exclusivamente por impulsos apasionados, como en sueños; que sus cerebraciones son elementales; que su conciencia dispone de un campo de operaciones reducido. Hasta se ha llegado a afirmar que a fin de cuentas Picasso no sabe lo que ha querido decir ni hacer con las figuras de que se compone el **Guernica**.

Al pensar así se comete un grave error. No es posible ser un artista excepcional, un transformador de los gustos de la época, un percutor inexorable de su sensibilidad, si se carece del grado de conciencia eficiente. Para que lo subconsciente se exprese con amplitud en el artista es indispensable que el consciente se le adecúe, que sea perspicaz y dilatado a su vez. ¿Se concebiría, por ejemplo, al autor del Juicio Final de la Sixtina como un ser de ideas ralas, movido tan sólo por impulsos ciegos? No, Picasso piensa de manera mucho más honda y aguda de lo que suele pensarse. Pero, concentrado por temperamento, apenas se abre, e incluso en raras ocasiones, a sus amigos íntimos.

Por eso, no parece dable comprender el contenido del **Guernica** si no se supone que, tratándose de una obra genial, en el intuir de las gentes, producto, pues, de un ser dotado de viva inteligencia, ha de ser en realidad harto más compleja de lo que hemos creído hasta ahora. De esta premisa tácita arranca el estudio poético que le he dedicado no ha mucho, donde se establece una clara división entre dos partes que siempre habrá que distinguir:

1ª Lo que el artista se ha propuesto conscientemente al pintar su cuadro, cosa que todavía, por diversas circunstancias, no ha dejado de ser un misterio para todos.

2ª Lo que ha hecho y dicho sin proponérselo, esto es, esa "part de Dieu" de que hablaba André Gide mucho antes de que se enunciaran los dogmas surrealistas, esa ingerencia divina que constituye, a juicio de dicho escritor francés, el contenido supremo de toda obra de arte.

Creo que la explicación aducida en mi referido estudio acerca de lo que Picasso pretendió hacer al pintar el **Guernica** no es susceptible de grandes modificaciones. Son tantas las piezas de convicción de que disponemos que, salvo en puntos de detalle, no caben para el observador concienzudo incertidumbres. No creo tampoco que cabrían para ningún lector cuidadoso si el propio Picasso no hubiera dejado atribuirse en una interview revisada por él mismo, a lo que se sostiene, y que por ello se ha hecho famosa, afirmaciones que parecen contradecir el sentido de las conclusiones a que conduce el examen de los documentos.

Porque Picasso permitió decir a Jerome Seckler en su nombre, que el caballo representa al pueblo y el toro la brutalidad. El candoroso lector supone irremediablemente que ese pueblo es el español republicano y que esas fuerzas brutales, si no representan el fascismo, lindan por lo menos con él, cosas ambas que pugnan con el sentido que se desprende del **Guernica** y que enturbian su significado.

Como consecuencia no resulta posible dar un paso en la exégesis si antes no se despeja dificultad tan grave. Porque ¿cómo se atreverá nadie a sostener acerca de una obra conceptos que contradicen, cuando menos en apariencia, las declaraciones de su autor? Sin embargo, no faltan razones para vernos obligados a intentarlo.

Conviene, en primer término, tener presentes otras declaraciones hechas por Picasso a su amigo Christian Zervos en 1935: "Yo quisiera llegar —decía— a que no se supiese nunca cómo se han hecho mis cuadros. ¿Qué interés puede haber en esto? Lo que deseo es que de mis obras sólo se desprenda la emoción". Quiere ello decir que la estética de Picasso se basa exclusivamente en la emotividad que le es característica, y que en el plano pictórico aborrece todos los elementos de orden intelectual que pudieran venir a distraer el libre ejercicio de aquel sentimiento. De acuerdo con dicha estética, Picasso tiene por fuerza que eliminar o encubrir todo aquello que al herir la inteligencia del espectador mediatice su sensibilidad. Y ello basta para hacernos saber que nuestro artista es por fuerza un forjador de misterios, un creador de deliberados subconscientes, cosa que explica el porqué se supone que carece de talento discursivo.

La consecuencia natural de esta estética picassiana es que, llegado el caso, el autor se ve obligado a hacer uso de su talento para evitar que se trasluzca el contenido conceptual de sus pinturas. He aquí una realidad básica que puede servir para aclarar en un punto dado muchas cosas.

Pero además se tienen pruebas, y precisamente con motivo del **Guernica**, de que Picasso no siempre dice la verdad. Basta confrontar algunas de las declaraciones que hizo a Jerome Seckler, con las que no hace mucho comunicó a Kanhweiler a requerimiento de Alfred H. Barr, Jr.

Decía al primero en 1945: "El **Guernica** es simbólico... alegórico. Esta es la razón por la cual yo uso el caballo, el toro, y así sucesivamente".

No puede estar más claro: Picasso, sin que se lo pida nadie, confiesa que el **Guernica** es una obra en la que se ha servido intencionalmente del símbolo y de la alegoría con objeto de expresar y resolver un problema que no declara.

Sin embargo, interrogado por Kanhweiler a instancias de Mr. Barr acerca de este mismo asunto, respondió en 1947: "Ese toro es un toro, ese caballo es un caballo. Hay también una especie de ave, un pollo o una paloma sobre la mesa, ya no me acuerdo. Ese pollo es un pollo. Claro, los símbolos... Pero no es necesario que el pintor tenga que crear esos símbolos, sin eso sería preferible escribir con decisión lo que se quiere decir, en lugar de pintarlo. Es preciso que el público, los espectadores, vean en el caballo, en el toro, símbolos que ellos interpreten como los entienden. Hay animales: son animales, animales destrozados. Para mí eso es todo, el público que vea lo que quiera ver".

Resulta pues, que Picasso afirma ahora lo contrario de lo afirmado anteriormente. No se ha servido de ningún símbolo. Allá el público con sus interpretaciones. Para él no existen sino animales destrozados.

La confrontación de estos dos textos nos lleva a la consecuencia firme de que Picasso no siempre dice la verdad y que, llegado el caso, no vacila en contradecirse abiertamente. Y hasta que se atreve a desafiar el buen sentido. Porque aquí sostiene que no existen sino animales destrozados siendo así que en el **Guernica** sólo el caballo está maltrecho: el toro y la paloma se encuentran, a la vista está, vivos e indemnes.

Picasso pues, no repara en recurrir al engaño cuando piensa que la verdad perjudica a su deseo de conservar el misterio preciso para que su obra produzca en cada cual la emoción en que radica su arte. Y al comprobarlo hemos dado un paso decisivo para ver claro en el contenido del **Guernica**, ya que si Picasso no dice siempre la verdad, si acude al fraude y a la ocultación, estamos obligados a tomar sus declaraciones con cautela, y hasta a rechazarlas si así conviene, cosa que permite analizar libremente el **Guernica** y sacar conclusiones incluso en contradicción con las palabras del autor siempre que al final pueda explicarse racionalmente el porqué de esa contradicción y el porqué de las declaraciones equívocas de Picasso.

En las declaraciones a Jerome Seckler dijo Picasso algo muy concreto y que goza de todos los caracteres de autenticidad por tratarse de cosa confesada por iniciativa propia: que para resolver un problema privativo de este cuadro



Figura 2



Figura 3



Figura 4

excepcional tuvo que hacer uso del símbolo y de la alegoría.

¿Qué problema puede ser ese? ¿Tal vez un problema de orden plástico? No, puesto que se trata de simbolismo, es decir, de algo que se refiere no a las formas sino al significado de las figuras. El problema a que alude tiene que relacionarse con las circunstancias políticas toda vez que dicha obra fue ejecutada en una situación, bajo un sentimiento y con un propósito políticos.

Ahora bien, suponer que el caballo que aparece en el centro del cuadro con pujos de protagonista representa al pueblo español torturado por el franquismo, como quiere Mr. Seckler y quieren generalmente las críticas inglesa y norteamericana, equivale a aceptar que Picasso no ha pretendido expresar ni resolver problema creador de ninguna especie, sino que se ha limitado a describir indirecta y caprichosamente las entidades en pugna. Dicho pensamiento no pasa, además, de ser un simplismo. ¿O es que la emoción que Picasso se propone suscitar va a ser más intensa figurando al pueblo español por medio de un caballo que representándolo mediante seres humanos en situación atribulada? He aquí una idea conmovedora tal vez para un miembro de la Sociedad Protectora de Animales, pero no para la sensibilidad latina de la que procede y a la que se dirige el cuadro.

Ha de tenerse presente, por otra parte, que son muy distintas —en realidad opuestas— las posiciones de la sensibilidad angloamericana y de la española con respecto al caballo y al toro que aquí figuran. Para los angloamericanos el caballo es el animal noble por excelencia, amigo tradicional del hombre, en ocasiones hasta casi un romántico alter ego; el toro por el contrario es un bruto sombrío, agresivo, criminal, del que no cabe esperar beneficio alguno y cuya idiosincrasia conviene perfectamente con la idea que solemos hacernos del fascismo. Para el angloamericano el caballo representa por derecho propio el bien, mientras que el toro que se le enfrenta significa sin duda el mal.

Sin embargo, el cuadro no ha sido pintado por un angloamericano ni para los angloamericanos, sino por un español que se ha servido de los símbolos peninsulares con el propósito de conmover la sensibilidad latina. Y para el español del pueblo, es decir, para cualquier español, estas cosas tienen significado muy distinto. Caballo y toro son animales que se enfrentan cotidianamente en las corridas de toros. El cornúpeto es un animal cargado de prestigio, divino casi, una especie de totem misterioso en el que se acumulan energías viriles y que mueve a admiración por el modo batallador, heroico, como hasta su último estertor se encara con la muerte. En este aspecto, para la sensibilidad española que emite sus mejores vibraciones, como se sabe, cuando la muerte la puntea, no existe animal de nobleza comparable a la del toro. Por el contrario, el caballo de las corridas —diametralmente opuesto al que dio origen a la voz cortesana "caballerosidad"— es un animal achacoso, ridículo, un cadáver ambulante, una basura sin la más lueñe dignidad biológica. Es una bestia de mala muerte, según se dice en castellano, de muerte infame. Ocurre así que cuando la sensibilidad española pretende representar algo decrépito en lo que se congregan ridículamente los residuos del pasado, idea que es la que Picasso tiene del franquismo, no dispone de símbolo más acertado que el caballo de pica.

Hermano gemelo de este caballo guernicano es el que aparece en el aguafuerte famoso **Minotauromaquia (Fig. 2)**. ¿Cabe en cabeza humana que un animal tan premeditadamente escarnecido sirviera a Picasso para representar al pueblo republicano español con el que él mismo mostrábase identificado? No es posible, a mi entender, falta más garrafal de interpretación. Por eso ya desde ahora me atrevo a afirmar que si Picasso dijo o dejó decir a Mr. Seckler que el caballo representaba al pueblo fue porque en su fuero interno estaba pensando que representaba al pueblo español falangista. ¿O acaso los falangistas no han nacido en los lugares de España?

Pero ahondemos más, descendiendo a los pormenores para examinar la cuestión a la luz de los bocetos iniciales del **Guernica**. Si se contemplan los que trazó el primer día, —1o. de mayo de 1937—, es obligada la deducción de que la idea primitiva de Picasso constaba de cuatro elementos: la mujer que extiende el brazo esgrimiendo una lámpara; el caballo caído en el suelo que estira el cuello en trance de agonía; el toro; y por ultimo un inesperado animal alado que se asocia al toro, un Pegaso o caballo con alas que en el boceto número 2 aparece en la extraña actitud de cabalgar al cornúpeto sobre una silla de montar para dirigirlo al estilo de un jockey (**Figs. 3 y 4**).

Es pues evidente que en aquel entonces se establecía en la mente de Picasso una clara distinción entre dos clases de caballos: el caballo alado, noble, símbolo de la virtualidad poética, el cual se relaciona con el toro cuya fuerza dirige, y el jamelgo de pica que representa el polo opuesto, innoble, despanzurrado, agónico. El boceto siguiente, número 3, de ese mismo día primero de mayo, se limita a mostrar la mujer que esgrime la lámpara y el caballo contra el que la luz parece empuñarse, pero un caballo que presenta cuatro formas diversas y a cada cual más rebuscadamente peyorativa. (**Fig. 5**). ¿Es posible suponer que mediante uno de esos ignominiosos animales se propusiera Picasso representar a su pueblo republicano español? ¿Quién sería entonces la mujer de rasgos nobles que blande la lámpara, adversaria siempre del solípedo? Esa mujer, cuya fisonomía y actitud fueron tomadas por Picasso de Dora Maar, su compañera de entonces, representa, como se expondrá después, la República española. El caballo no puede ser sino el enemigo de esa República.

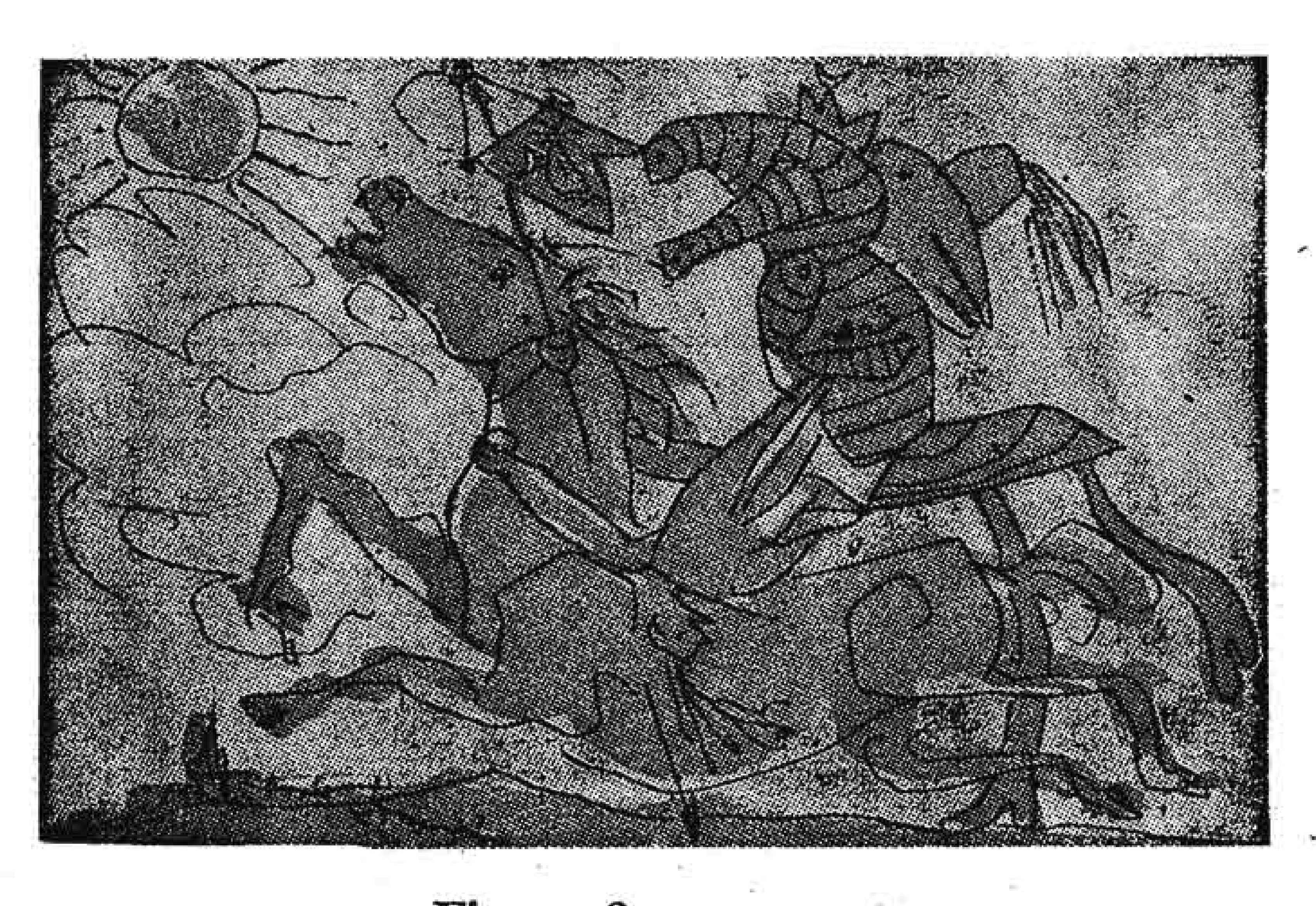


Figura 6



Figura 7

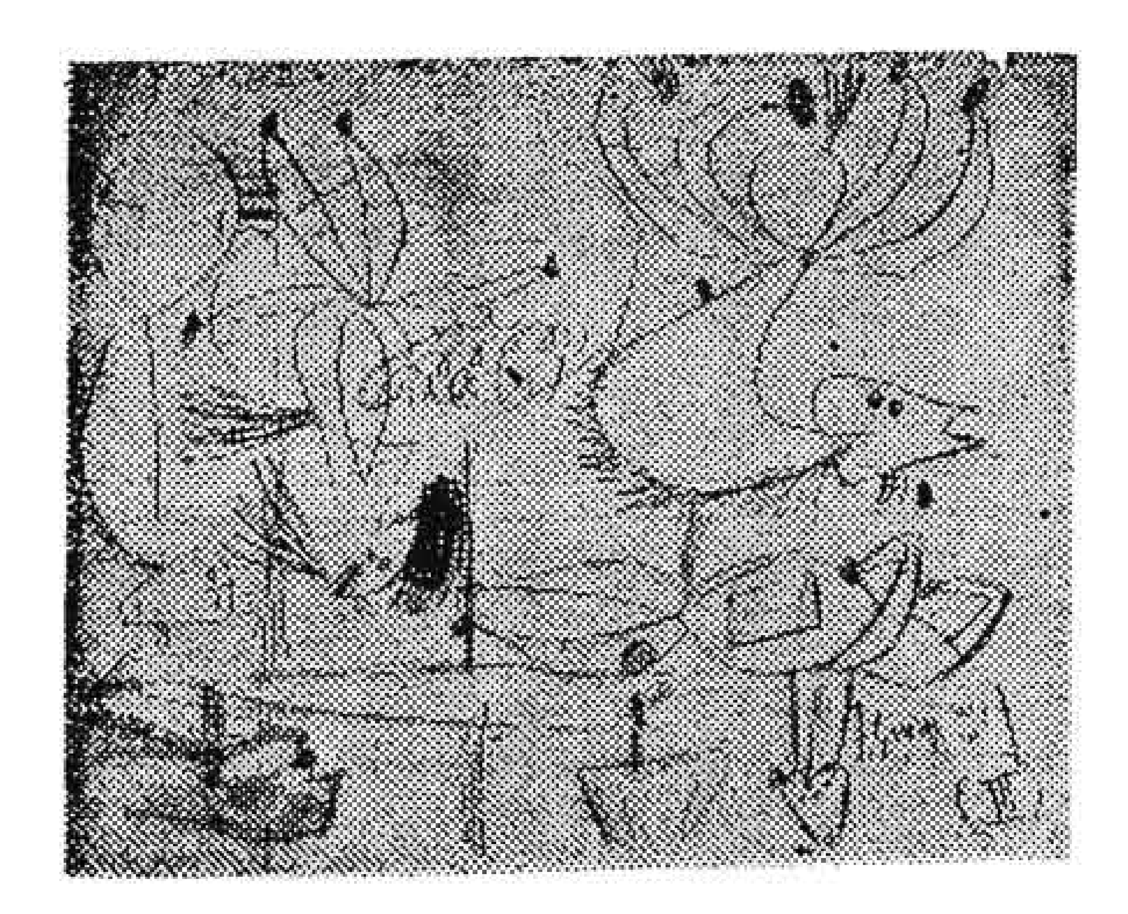


Figura 5

Ha de tenerse presente que esa misma distinción entre el caballo alado y el jamelgo destripado y respulsivo se encuentra en los grabados de **Sueño y Mentira de Franco.** El Pegaso es asesinado por Franco que para ello se sirve del arma característica de Falange, la flecha, mientras que el segundo, el caballo de tripas al aire, entre las que aparecen las insignias nacionalistas, se identifica con Franco mismo. **(Figs. 6, 7 y 9).**

Ignoro la causa por la que no ha sido incluido entre las ilustraciones del libro recientemente editado en New York, un trozo de pintura del **Guernica,** ejecutado entre los estados segundo y tercero y que después Picasso suprimió por complejos motivos, mas no sin antes conservarlo fotográficamente. Este hecho único de la fotografía parcial, —publicada en "Cahiers d'Art" por entonces— demuestra el interés que, a juicio de su autor, tenía dicho trozo pictórico. **(Fig. 10).** Se ve en él al caballo de rodillas con la boca casi pegada a una figura redonda de perfil sinuoso, que constituiría un indescifrable enigma de no existir una escena de **Sueño y Mentira de Franco** donde está su clave. En este grabado aparece el general rebelde, de rodillas también, adorando, como si fuera una hostia en su custodia, un cuerpo redondo, de perfil parecidamente quebrado, y cuya naturaleza se define por las dos palabras que sobre él se hallan escritas: **"1 duro". (Fig. 11).** El objeto redondo que Franco adora no es, pues, una hostia, sino una moneda. Mas de ello se deduce que el cuerpo redondo y grafilado que el caballo adora y con el que casi se dispone a comulgar, es también una moneda cuya testa acuñada algo se parece, por cierto, a la de uno de los cuatro caballos que ya hemos visto. **(Fig. 5).** ¿Qué moneda? Téngase en cuenta que Picasso pinta el **Guernica** en Francia para ser allí expuesto, y que la moneda francesa lleva en castellano, por casualidad, el mismo nombre del cabecilla español: Franco. Evidentemente esa moneda es **1 Franco,** es decir, figura al general faccioso adorado por el caballo falangista que al mismo tiempo manifiesta así su posición de servidumbre ante una situación y un sistema económico desalmados. ¿Cabe acaso otra explicación?

Pero hay más: la cabeza del caballo está monumentalizada en dicho trozo pictórico con una serie de formas superpuestas que nada tienen que ver con las propias de un animal de esta especie. Procede recordar que en **Sueño y Mentira** siempre aparece Franco, en su calidad de **cabecilla,** cubierto con varios tocados a la vez: una corona, una mitra episcopal, un capelo cardenalicio, un fez moro sobre un turbante, etc. **(Figs. 6, 7, 8, 11, 23).** Se concibe que puede aquí ocurrir algo por el estilo, lo que explicaría la presencia de esas formas tan injustificadas en una cabeza caballar. En efecto: la forma triangulada con una oreja enhiesta y ojos a guisa de botones, recuerda notablemente la gorra o kepis característico del ejército español antes de la guerra del catorce. Se llamaba **ros** y con él solía retratarse Alfonso XIII. **(Fig. 12).** Detrás de esta forma triangulada aparece otra que ostenta disimuladamente el perfil de una mitra, y una tercera semejante a la capucha de una chilaba o albornoz marroquí. Por consiguiente, las tres insignias monárquico-militar, eclesiástica y marroquí que figuran repetidamente en **Sueño y Mentira de Franco** tienen aquí su réplica aunque en forma diferente para evitar que, al ser reconocidas, desposean al cuadro de su misterio. El caballo se describe así ante la imaginación creadora como una entidad militar-eclesiástico-africana, o sea como el absurdo nacionalismo adorador de ese Franco que materializa su sistema económico.

Aunque mucho nos hayamos ocupado ya del caballo no es posible dejarlo morir en paz sin haber antes examinado dos armas características relacionadas con su cuerpo y que por su naturaleza misma descartan toda idea de casualidad. Me refiero a la pica o lanza con que se ve atravesado dicho bruto y a la flecha que arranca de una de sus pezuñas para dirigirse matemáticamente, con trazado de regla, al corazón de la madre pegada a los costillares del toro. No sé si todos los aquí presentes sabrán que la flecha es el arma falangista por excelencia: como tal aparece en las insignias y escudos oficiales. Existe una Orden de la Flecha, y a los niños que crecen a la sombra del partido oficial, que en la Italia de Mussolini se llamaban **balillas,** se les designa en la España de Franco con el nombre de **flechas.** A causa de este carácter falangista, la flecha aparece en algunos grabados de **Sueño y Mentira** atravesando al Pegaso y a la madre, y en un boceto atravesando al niño, víctimas todos del general traidor. **(Figuras 6, 13 y 14).** Ahora bien: si el caballo representara al pueblo español republicano tenía lógicamente que hallarse atravesado por la flecha franquista en vez de estarlo por una lanza, al modo como lo estaba el Pegaso en **Sueño y Mentira.** En cambio, la intención maligna que arranca de sus pezuñas tenía que representarse, de ser ese animal el pueblo, por un arma que no fuera la flecha de Falange. Tampoco podía estar ésta dirigida contra el pecho de la madre sino contra el toro, su natural enemigo. ¿O es concebible que la representación del pueblo español republicano se sirviera del arma falangista para asesinar a la madre que, como indicaremos luego, representa a Madrid? Nada en esta organización es fortuito ni fruto del subconsciente. Constituye al contrario un conjunto de ideas minuciosamente elaboradas y precisas mediante las cuales se define irrevocablemente la condición del caballo y toma cuerpo imaginario el panorama del **Guernica.**

Señalaremos para terminar esta cuestión, un detalle característico para la sensibilidad ibérica —y pido perdón a las damas aquí presentes por el modo de sentir no poco paleolítico de mis compatriotas. El toro es siempre, en todos los bocetos, croquis y estados del **Guernica** voluntariosamente macho y, encuéntrese en la postura en que se encuentre, se complace en exhibir del modo más ostensible sus atributos sexuales. El caballo, por el contrario, es siempre hembra. La hembra envuelve para el español, en algunos aspectos, cierto pronunciado dejo peyorativo a causa, entre otras razones, de su falta de valor, mientras que la virilidad es, en su opinión, virtud de primer orden. Cualquier español sabe que si el caballo es hembra se debe a que representa despectivamente al falangismo con todas sus indignidades, en contraste con el toro luchador que, como el pueblo español republicano, da más importancia a la batalla que a su propia muerte.



Figura 8



Figura 9

Creo que de esta manera hemos llegado a la evidencia absoluta de lo que el caballo significaba para Picasso cuando pintó el **Guernica.** Y adquirido este convencimiento, no resulta ya tan difícil adivinar el problema que, según propia confesión, obligó al artista a recurrir a las representaciones alegóricas. Contémplese esta imagen que nos brinda el arte de las cavernas. Representa un bisonte salpicado de



Figura 10



Figura 11

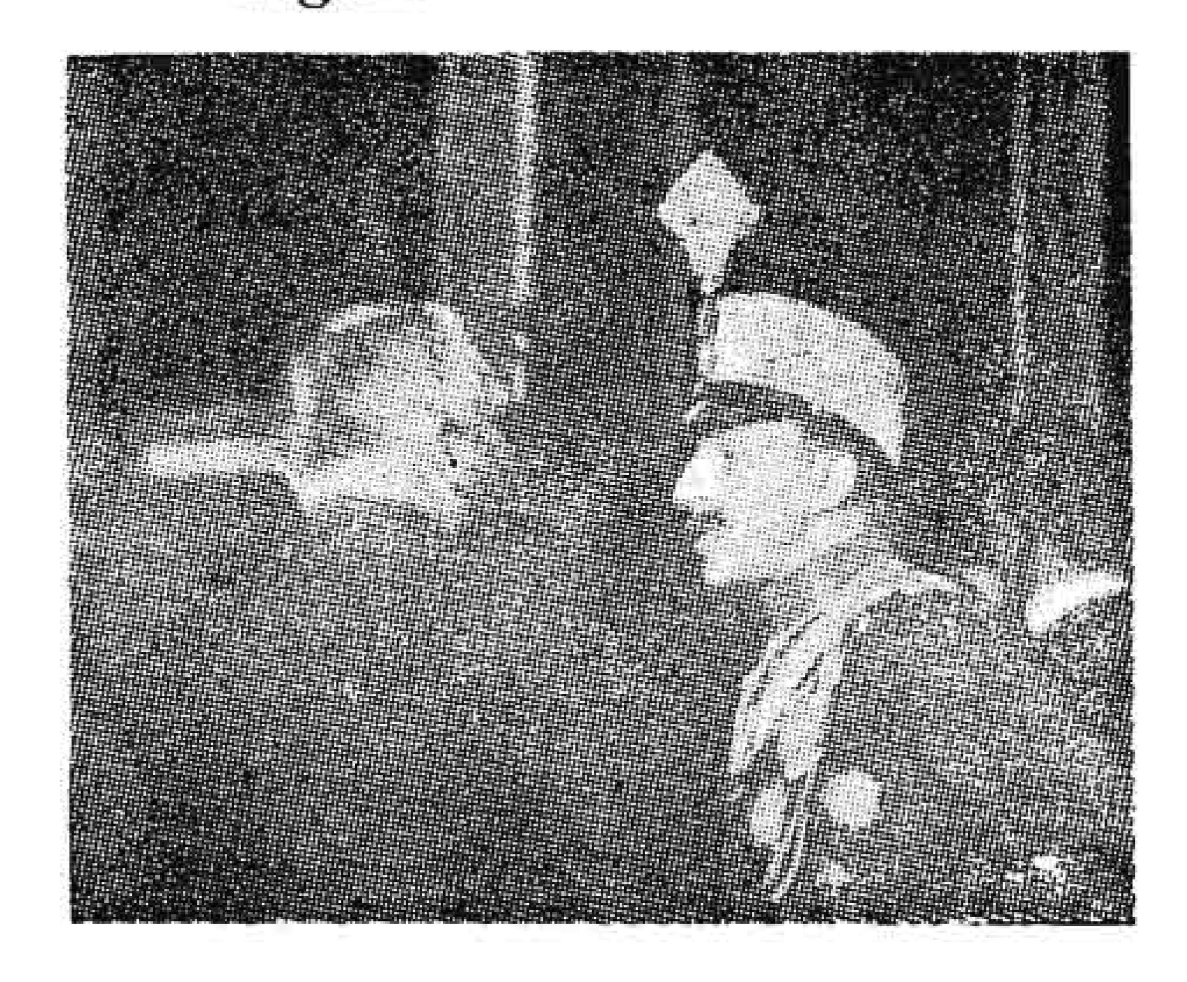


Figura 12

flechas y azagayas. Mírese esta otra que figura un venado atravesado por una lanza y cuyo pelo fue ejecutado con un sentimiento plástico parecido al del caballo del **Guernica.** Procede del otro extremo del planeta, del arte funerario mochica del antiguo Perú. Ambas representaciones responden a una misma intención. Significan una apelación hecha a la imaginación creadora a fin de lograr, en un caso para los vivos y en el otro para los muertos, cacería suficiente. Son conjuros con los que, por arte de magia, se persigue vencer a esa especie de animales.

Contemplemos ahora el caballo que ocupa el centro del **Guernica,** atravesado asimismo por una lanza, y preguntémonos: ¿quién es el que se la ha clavado? ¿El miliciano? No, puesto que esgrime una espada rota. ¿El toro? Nunca se ha sabido que los cornúpetos suelan servirse de armas semejantes para deshacerse de sus enemigos. Quien ha clavado esa lanza es Picasso y nadie más que Picasso. Su problema, el problema a que se refirió en su conversación con Mr. Seckler, era sencillamente hacer un acto mágico en contra del franquismo al que tenía que representar por medio de un símbolo del mismo modo que el hechicero se sirve de una figurilla de cera para representar a la persona contra la que ejerce sus maleficios. Por eso el caballo aparece en estado agónico que es el estado que Picasso desea para su enemigo mortal, y atravesado por una lanza que no deje nunca de producir efecto. Pero había que hacer compatible esta intención precisa con sus normas estéticas de suscitar emoción mediante una composición de apariencia descriptiva. De aquí que para el espectador tenía que no clarearse la intención del artista viéndose éste obligado a disfrazarla recurriendo a la ambigüedad, al equívoco. Una vez que se logra comprender esto no cabe cosa más sencilla. Lo que sucede es que tales prodecimientos no son los usuales a que nos tienen acostumbrados los pintores. No debe olvidarse, sin embargo, que el arte de nuestros días, y en especial el cubismo, se ha encontrado, por razones largas de exponer, en consonancia con el arte de nuestras profundidades milenarias, coincidiendo con los primitivos en su simpatía por ciertas formas y procedimientos artísticos, y que por otra parte, el surrealismo, escuela a la que anduvo adscrito Picasso, hace de la magia una de las actividades más inmediatamente relacionadas con el oficio del artista.

Resuelto así este punto clave, no es difícil deducir el valor de las demás representaciones.

El personaje que aparece literalmente despedazado por las pezuñas del caballo —una cabeza cercenada, unos brazos extendidos, blandiendo uno de ellos una espada rota— es el miliciano defensor de la República. Desde un principio se le quiso definir como un Cristo víctima. En el primer estado del cuadro aparecía incluso dentro de una cruz. Al final, luego de una simplificación a rajatabla, se vio que bastaban los brazos en cruz para definirlo (**Fig. 18**). Merced a esta fórmula pictográfica, la adversísima e injustísima situación del personaje clama al cielo y despierta la compasión del espectador, calificando al mismo tiempo de anticristiano al catolicismo franquista. Mas dentro de su círculo de acción mágica, no ha dejado Picasso de jugar con las ambivalencias poniendo junto a la cabeza victimada, ostensiblemente, la herradura de una de las destructoras patas del caballo. Su objeto es contrarrestar su ofensiva mortífera y anular el maleficio que pudiera suponer para el miliciano —y a través de él para el ejército de la República— su representación en estado de vencimiento, proveyéndole de un talismán que le granjee la "buena suerte". (**Fig. 19**).

Uno de los más violentos estímulos de emoción del **Guernica** proviene del grupo constituído por el toro, la madre y el niño. La actitud dominadora de este animal que aparece adueñado de la mujer, boca junto a boca y en actitud intencionadamente equívoca merced a la ostentación de sus símbolos sexuales, presta a la escena un grado de horror tal vez sin paralelo en la historia de la pintura. Todo ello, sin embargo, es pura apariencia. En realidad el toro, que representa la virilidad poderosa del pueblo español (**Figs. 8, 20, 21**) está protegiendo a la madre de la malevolencia franquista. Compárese esta escena con un documento del arte rupestre africano, recogido por Frobenius, en el que un elefante protege a su cría contra un leopardo y se verá cómo el sentimiento que ha guiado las manos de dos artistas tan alejados entre sí es parecido si no idéntico. (**Fig. 22**).

Ahora bien: como de la península ibérica se dice vulgarmente que tiene la forma de una piel de toro, lo que el pintor ha expresado al encajar dentro del contorno de este animal y de manera no poco forzada, la figura de la madre, constituye un jeroglífico sumamente preciso de España en cuyo centro se ubica Madrid, su capital. Quiere ello decir que le bastó al pintor asociar a la figura del toro la entidad materna para que en lenguaje gráfico la **madre** se le transfigurara en **Madrid.** Como por el tiempo en que se pintaba este cuadro estaba Madrid sitiada hacía meses por el ejército nacionalista, parece incuestionable que a esta situación alude la flecha que brota de las patas del caballo cuya intención coceadora es destrozar a Madrid como ha destrozado al miliciano que la defendía. Esto es lo que con su presencia y valimiento está evitando el toro. Por tanto, si la expresión aflictiva de este grupo reclama hacia afuera, hacia el espectador, toda su commiseración indignada y todo su horror a causa de su bestialismo aparente, constituye hacia adentro un acto mágico de defensa e invulnerabilidad a favor de Madrid, un "no pasarán" como por entonces se decía, dirigido a la Imaginación creadora que trabaja en el artista y que de este modo se revela. Diáfanamente se comprende así por qué solía decir Picasso en aquella sazón que él no era sino un miliciano más que manejaba el pincel como los otros el fusil.

El último de los grandes personajes de la tragedia es el significado por la voluminosa cabeza y el busto de mujer

que empuña la lámpara. Es, podría decirse, la idea fija y primordial del cuadro apareciendo tal como ha quedado desde el primero al último de sus apuntes, croquis y bocetos. La importancia que asume en el conjunto nos es revelada por su excepcional tamaño, por sus rasgos nobles y por ser la administradora de la luz. Representa a la República española, según se deduce claramente de uno de los aguafuertes de **Sueño y Mentira** donde un busto de mujer parecido, con los pechos asimismo al descubierto, es atacado con un pico de demolición por Franco **(Fig. 23)**. La luz que empuña es el arma específica reclamada por el "oscurantismo" nacionalista personificado por el caballo agónico contra el que se dirige, evidentemente para darle la "puntilla".

Las otras dos figuras de la derecha, la mujer en llamas y la que se escapa a tremendas zancadas de la quema, parecen desempeñar cometido de comparsas. La primera es como la imagen del infierno en que ha precipitado a España el falangismo. Se distingue la segunda por lo deliberadamente acusado de sus curvas traseras, lo que parece expresar, sin duda hacia lo que el caballo significa, un sentimiento tan poco delicado como concreto. A mayor abundamiento, en los cinco últimos estados tenía esta figura primero pintado junto a su mano derecha y luego prendido en su izquierda, un papel de uso estrictamente reservado... **(Figs. 24 y 25)**.

Con lo cual, aunque rápidamente, todas las figuras han quedado, al parecer, dilucidadas.

Así pues, el **Guernica** posee, contra lo que generalmente se ha creído, una coherencia premeditada y profunda. Es un objeto poético de precisión, perfectamente elaborado con arreglo a un determinado fin, constituyendo una fórmula de conciliación entre dos exigencias divergentes: una, la voluntad de realizar un acto mágico en contra del franquismo y en favor de la defensa de Madrid y del triunfo de la República; otra, la necesidad de que dicho acto permanezca solapado con objeto de que la contemplación del cuadro produzca en cada individuo la emoción más intensa posible. Hay que tener presente que, sin que de ello se aperciba, el psiquismo profundo de cada espectador es requerido por el **Guernica** que le habla en el mismo lenguaje imaginativo en que le hablan a cada cual sus propios sueños, de manera que en la práctica cada cual contribuya con su descarga emotiva al fraguado del acto mágico allí descrito.

Todo ello explica con claridad el porqué de la contradicción antes señalada como propia de nuestra época cuya sensibilidad se manifiesta profundamente herida por esas misteriosas turbinas generadoras de emoción que son las figuras del **Guernica**, mientras que su conciencia no acierta a abrirse paso a través de sus hasta ahora inexpugnables líneas de defensa.

Y una vez aquí deja de ser difícil comprender por qué Picasso ha permitido que el mundo se engañe creyendo las afirmaciones de Mr. Seckler, quien como buen angloamericano debió exponerle sus propios sentimientos acerca del caballo y del toro. * Picasso tenía que cultivar forzosamente el equívoco si había de conservar el misterio requerido por su lienzo. Es más, si se decidió a manifestar que los animales del **Guernica** eran simbólicos, debióse sin duda a que estaba ya consumado el error interpretativo. Sin embargo, cuando Mr. Seckler sugiere en su entrevista que el toro —en otro cuadro— representa el fascismo, Picasso, por ser el yerro demasiado grave, se siente en el deber de corregirle para aceptar al fin, seguramente a propuesta de su interlocutor, que representa la brutalidad. ¿Por qué no? ¿O es que el pueblo combatiente no es mejor cuanto más bruto?

Supóngase, desde otro punto de vista, que hablando con entera franqueza, hubiera Picasso confesado que el caballo representaba el franquismo. Toda la trama quedaba al descubierto y, por consiguiente, en vez de ser el **Guernica** un cuadro que, ocultando su factura ideológica, generara emoción, se convertía incontinenti, como se está convirtiendo ahora para nosotros, en una obra cargada de sentido general que por ello dificulta la contribución emotiva, particular a cada individuo.

La explicación parece que no puede ser más convincente. Ocurre así que cuando hace pocos meses, a requerimiento de Mr. Barr se le presentan al pintor, a fin de que se pronuncie, las declaraciones que acerca del caba-

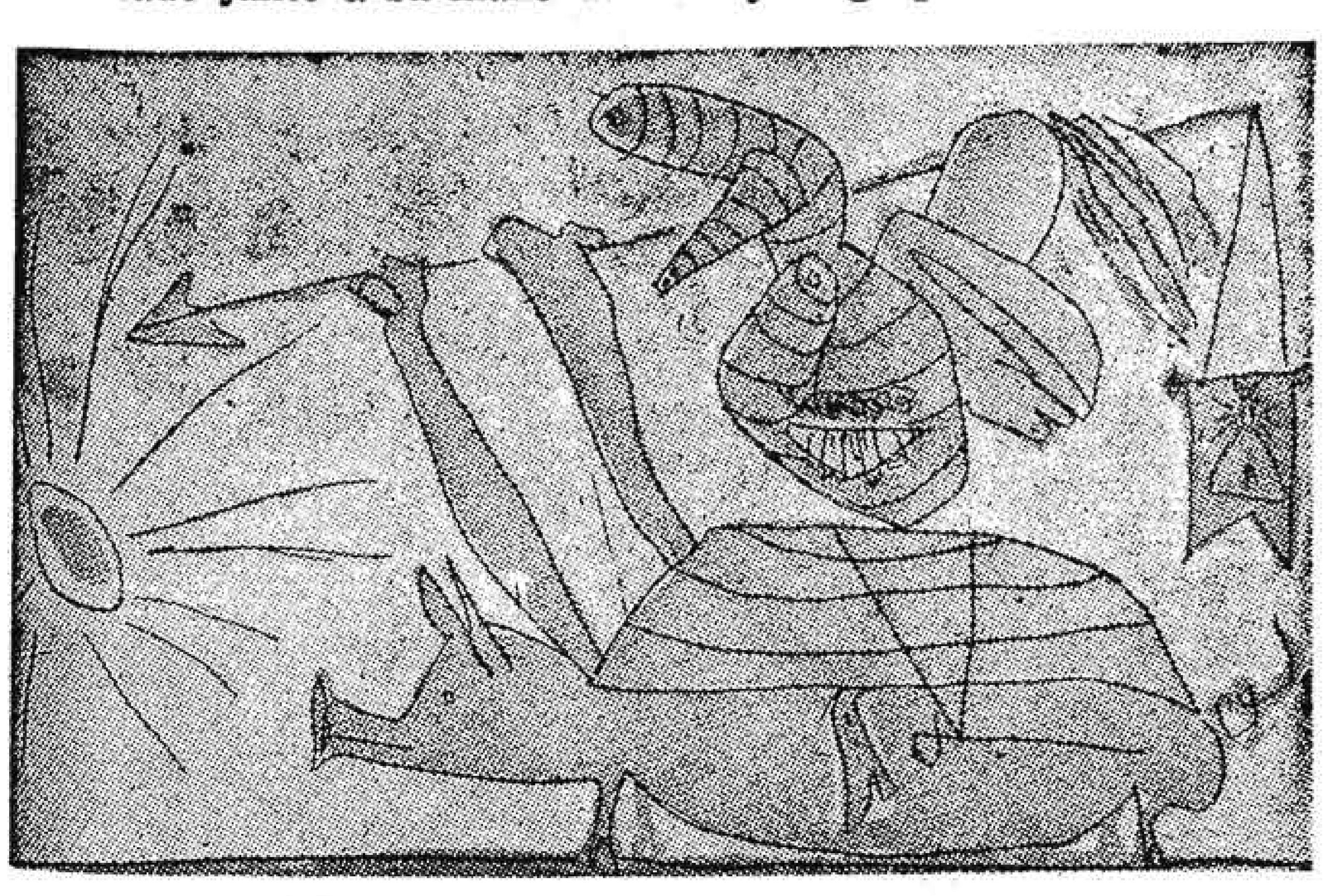


Figura 13

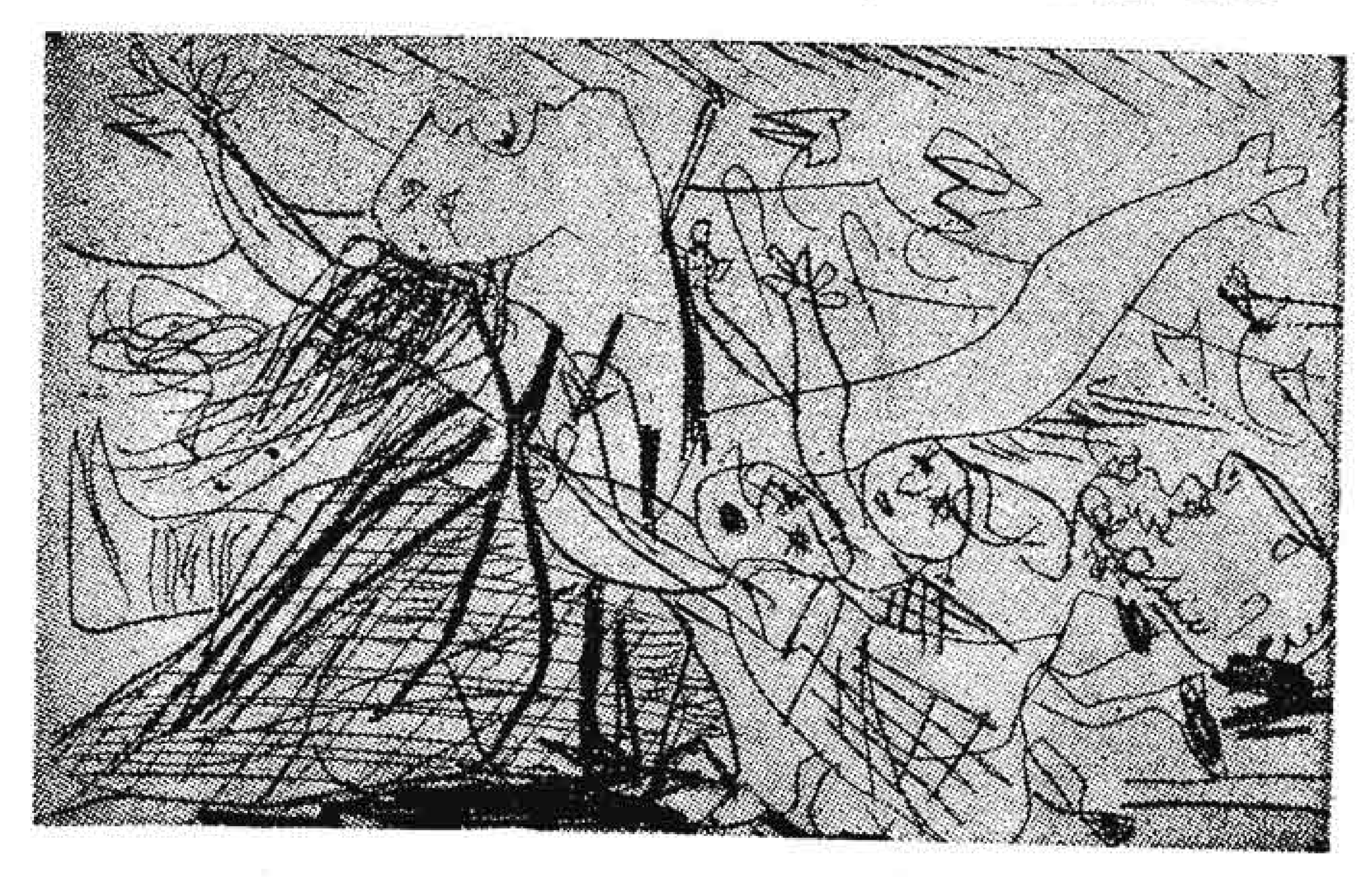
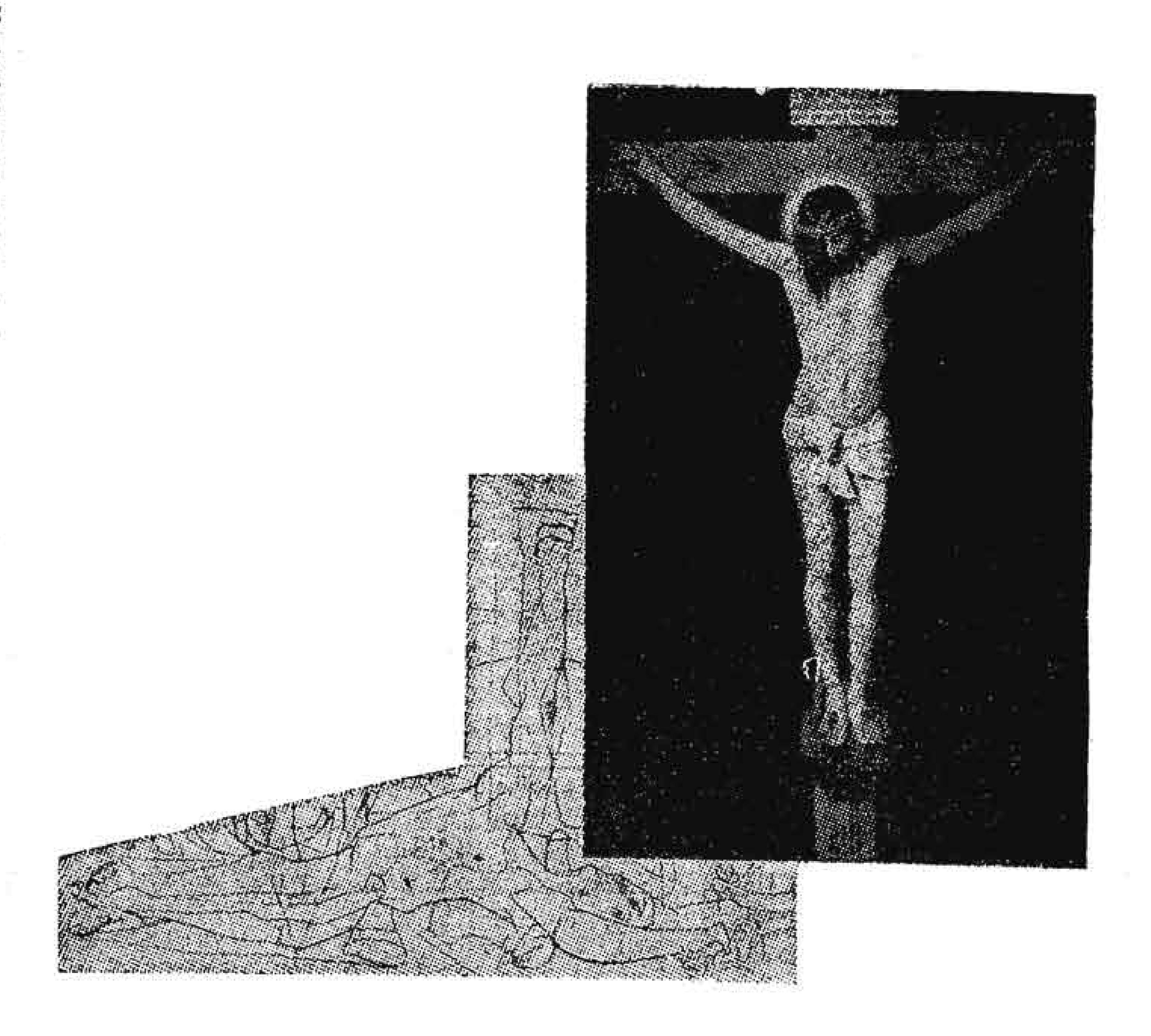


Figura 14



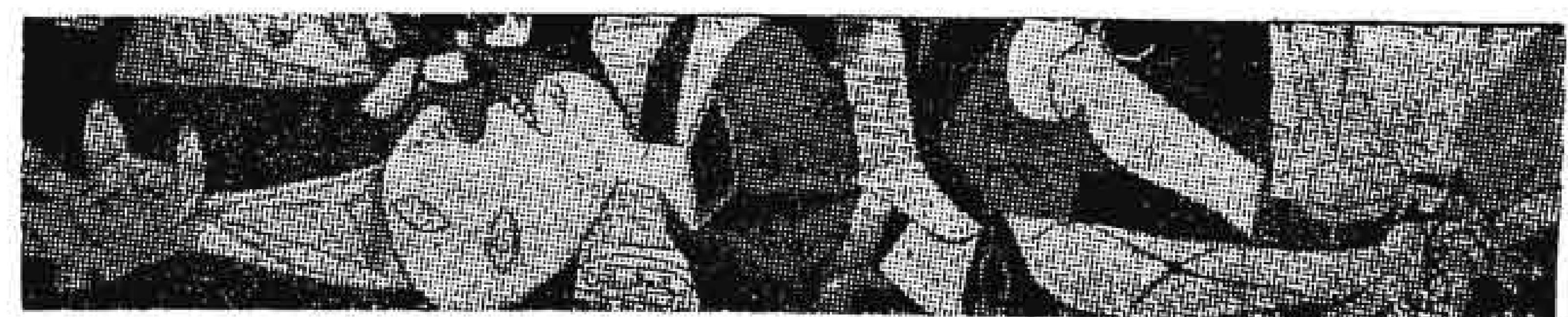


Figura 18

*** No deja de ser notable el tono de superioridad con que el ingenuo angloamericano Jerome Seckler se dirige en la referida interview al no tan ingenuo español Pablo Picasso, tratando de hacerle aceptar sus ideas preconcebidas acerca del simbolismo de las obras picassianas y hasta dándole lecciones sobre la vida interna del artista.**

Resulta muy ilustrativo a este respecto ver cómo a fines de 1936, esto es, cinco meses antes del bombardeo de Guernica, se expresaba la mentalidad angloamericana por lo que se refiere al problema español y a sus símbolos zoomorfos. En el adjunto grabado (Fig. 26) del folleto "Spain" publicado en Nueva York por el United Youth Committee to Aid Spanish Democracy, aparece ya en juego el "toro del fascismo" y calificado con el mismo preciso término que empleará Seckler ocho años más tarde: "brutality". Parece indudable que bajo la presión de esa mentalidad angloamericana, Picasso, que se resistió bravamente a aceptar que el toro del Guernica fuera el concebido en Norteamérica con desconocimiento absoluto del alma española, es

llo y del toro él mismo, según se dice, confió a Mr. Seckler, enfrentadas a una frase de polo contrario, sacada de mi estudio, Picasso se niega a soltar prenda. De haber sido sinceras sus declaraciones a Mr. Seckler, carecía de razón para no haberlas sostenido. Al desconocerlas evidencia claramente que no concuerdan con la realidad. Es más, se da a la fuga: es decir, afirma entonces, contradiciéndose sin pudor, que las figuras del Guernica no poseen más contenido simbólico que el que cada espectador les preste. E intenta, viéndose cogido, una maniobra de diversión, manifestando, cosa que nadie le preguntaba, que ya no recuerda si el ave que figura en el **Guernica** es una paloma o un pollo, para inclinarse hacia la segunda alternativa. Salida graciosa, por cierto, verdadero quite desde el "'burladero", pero en verdad absurda; sencillísimo es demostrar que se trata de una paloma. ** ¿Qué es lo que esto significa? Simplemente que su secreto ha sido desnudado y que para encubrirlo Picasso echa mano de lo primero que se le ocurre. Mas al hacerlo así está confesando paladinamente que el sistema propuesto por la interpretación que acaban ustedes de escuchar ha entrado a saco en la fortaleza.

A nadie se le ocultará, después de lo dicho, que el **Guernica** es una obra de arte excepcional, de concepción distinta a cuanto estamos generalmente acostumbrados a ver con nuestros ojos. Y digo generalmente porque existe en mi conocimiento otro artista, el escultor Jacques Lipchitz, que, aunque con modalidad diferente, compone sus obras desde hace bastantes años con arreglo a un sistema en el que la plástica obedece asimismo al afán de entrar en contacto con la Imaginación creadora e intervenir en la marcha de los acontecimientos. En esto último, es bien probable que ambos, Picasso y Lipchitz, se equivoquen a la letra, pero de todas formas probable es que acierten en el espíritu. Su contribución a la transformación del mundo es, a mi entender, de otro género: se realiza mediante la aportación de elementos para la adquisición de conciencia en el campo psíquico, lo que a fin de cuentas acabará por modificar las relaciones humanas.

Pero ello no es obstáculo para que tomemos nota de lo que tal cosa significa: si hasta el presente, durante la época moderna, las artes plásticas han sido sobre todo una actividad atinente al orden físico a que pertenecen sus materiales, desde ahora puede decirse, y es la gran novedad de estos días, que el arte vuelve a ser, como en sus mejores tiempos, una actividad de orden psíquico, que en sus manifestaciones más elevadas trata de entrar en conexión, para expresarlo, con el psiquismo del mundo.

A este resultado llega el análisis que de la "parte de Dios" o parte inconsciente del **Guernica**, inconsciente incluso para Picasso, he intentado en mi referido estudio poético y que ni siquiera me es posible reseñar aquí.

Sí diré, sin embargo, que como resultado de dicho estudio, el **Guernica** se ha convertido a mis ojos en un objeto literalmente apocalíptico, revelador en estas postrimerías actuales, destinado a promover e ilustrar ese tránsito de un mundo a otro mundo que la conciencia humana está llamada a realizar en nuestra época. Más concretamente: su contenido, que en último aspecto no es propio de Picasso sino del pueblo español de quien en realidad procede el **Guernica** y a lo que debe sin duda su significado excepcional, anuncia el traslado del acento creador de Europa a América. En tal sentido, dicha composición sería un producto del Logos, esa entidad que, como el atomismo que tan extraordinarias muestras de vitalidad acaba de ofrecernos, fue concebida por la mente griega hace dos mil quinientos años, apareciendo ya diferenciado con Heráclito, tomando una forma particular con los estoicos y pasando con el helenismo a la religión cristiana quien por su parte no carecía sobre el particular de serios atisbos en la Biblia.

Pero esto supone una afirmación revolucionaria para la conciencia moderna sometida por entero a las realidades físicas: la existencia de un orden psíquico superior con arreglo a cuyos determinantes se organiza la materialidad del mundo, orden que sería para nosotros inconsciente pero que podría dejar de serlo merced a la adquisición de una especie de sentido intelectual dentro de un sistema de ideas presentido desde los tiempos de Juan Bautista Vico y que llamaríamos con los poetas románticos alemanes y con algunos modernos franceses el sentido de **videncia**.

El problema que, a mi juicio, se nos plantea referido al arte es pues un problema de psicología superior, mas no en el plano estrictamente individual ni en el que Jung ha definido como del subconsciente colectivo, sino en un orden universal de cosas no muy dispar de aquel que ha constituido el fondo de los fenómenos religiosos.

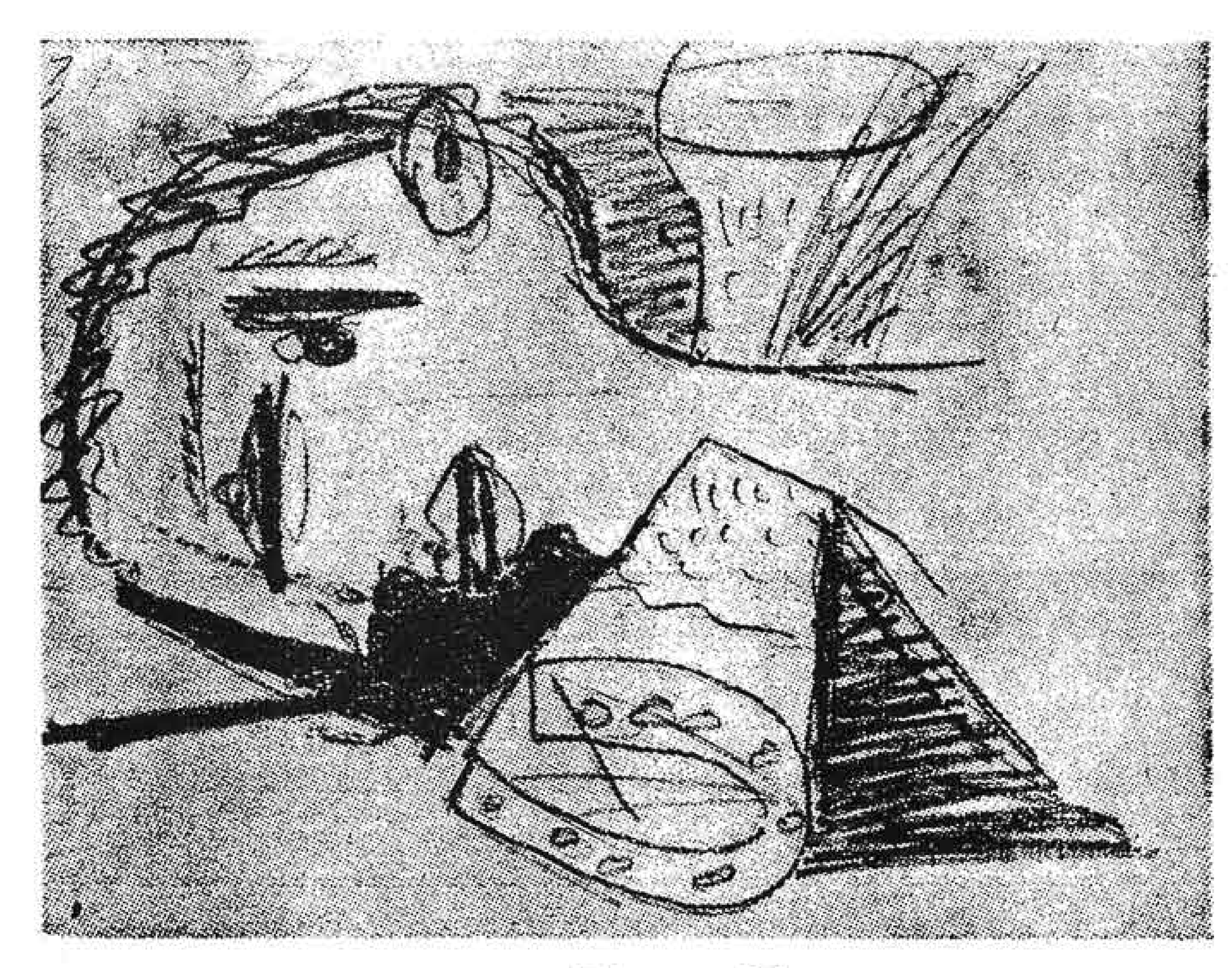


Figura 19

A este propósito y ayudándonos en caso preciso con el testimonio del poeta francés Jean Arthur Rimbaud, no sería difícil describir al detalle la extrema semejanza que existe entre el proceso del arte de la pintura, o sea de la luz, a partir de mediados del siglo pasado, con los procesos transformativos del psiquismo que nos describe la teología mística. Es fácil percibir tanto en uno como en otro campo, cómo después de un momento inicial de euforia iluminada, que en la pintura corresponde al impresionismo, se realiza una desidentificación cada vez más profunda entre la conciencia y el mundo de las apariencias externas. En efecto, con diversidad de pretextos, la pintura se va alejando cada vez más de la realidad sensible, prescindiendo de ella para sumirse en lo abstracto, caminando por senderos pedregosos no exentos de cuando en cuando de profundas iluminaciones, y hallándose en estados a veces no muy disímiles de lo que suele denominarse la noche mística. El fin de ambos procesos es llegar por la vía unitiva a la identificación con el espíritu de universalidad.

No hay duda de que ese problema de la universalización de la conciencia es uno de los planteados con mayor apremio en los días que vivimos, apremio debido a que el retraso que padece en relación con los otros sectores de la actividad humana da origen a una multitud de catástrofes que cada uno de los vivientes estamos cada vez más interesados en alejar de nosotros. Tomada en su conjunto, la pintura moderna constituye el testimonio gráfico más fehaciente que poseemos del proceso transformativo que está sufriendo la psique genérica desde hace dos o tres generaciones en su marcha hacia la luz de un mundo nuevo.

He dicho que disponíamos también del testimonio de Rimbaud. En efecto, éste en su carta célebre propone la adquisición de la **videncia** mediante el "desarreglo largo, inmenso y razonado de todos los sentidos". Notoriamente esa descripción corresponde, como se expresa con mayor detalle y argumentos convincentes en mi tantas veces referido estudio, al largo, inmenso y razonado desarreglo que ha sufrido el arte de la pintura desde el año 1871 en que escribía esto Rimbaud, hasta nuestros días. El fin, por consiguiente, de este proceso desintegrador es llegar a la **videncia**. Cosa que por fin se ha conseguido, a mi parecer, en el **Guernica**.

No es posible detenerse aquí en la discusión de un problema tan arduo y complicado como el expuesto. Basta con enunciarlo, insinuando que por sus vías pudiera encontrarse salida a la difícil situación de conciencia planteada actualmente en los dominios del arte. Porque la desorientación visible en este horizonte en nada le cede a la que reina en

---

**** Evidentemente el ave que figura en el Guernica ha venido a ocupar el puesto asignado al Pegaso sobre el toro en los bocetos iniciales. Es, pues, un ave de simbolismo noble asociada expresamente al cornúpeto y separada del caballo por medio de las líneas que se han convertido en el tablero de la mesa. Todo ello quiere decir que el toro es algo así como un toro alado o querubín definido de manera nada corriente. Como puede darse por seguro que el Pegaso del principio representa la virtualidad o espíritu creador, nada más lógico que al perder su figura de animal simbólico para vulgarizarse, cosa que dada la estética de Picasso tenía que ocurrir sin remedio, haya tomado la forma doméstica de la paloma que representa también al espíritu. Mas de esta manera el espíritu creador que en el primer momento era en la mente de Picasso de ascendencia pagana, queriéndolo o sin querer se le cristianizó como se le cristianizó el miliciano que, si en los primeros bocetos parecía ser el soldado de la crucifixión, poco después se convierte en Cristo crucificado en una verdadera cruz.**

Precisamente ha sido el terror retrospectivo al Espíritu con cuanto significa, lo que le ha hecho decir a Picasso, tratando de curarse en salud, que el ave es un pollo. Ha "olvidado" que el Guernica representa la lucha del bien contra el mal en la que el pollo no pinta absolutamente nada. Por lo demás ya se demostrará en ocasión oportuna la inconsistencia plástica y general de afirmación tan descomedida.

decir, que representara al fascismo, convino cortésmente en que significaba la brutalidad. "No", dijo Picasso, "el toro no es el fascismo"... "No", protestó, "no representa al fascismo".

Ahora bien, si esa brutalidad no es la del fascismo ¿de quién va a ser sino del otro contendiente, del pueblo español que contra él pelea?

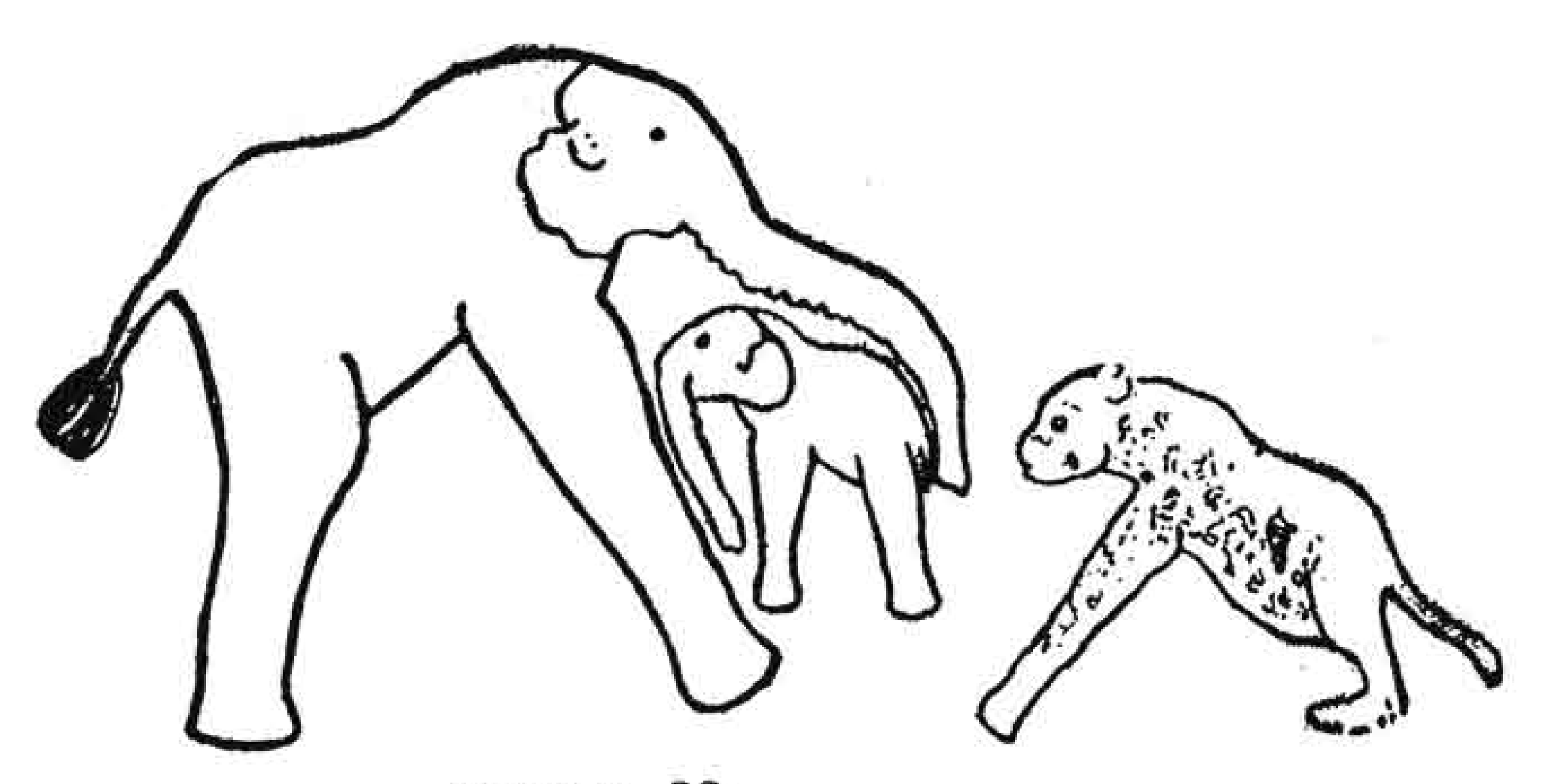


Figura 22

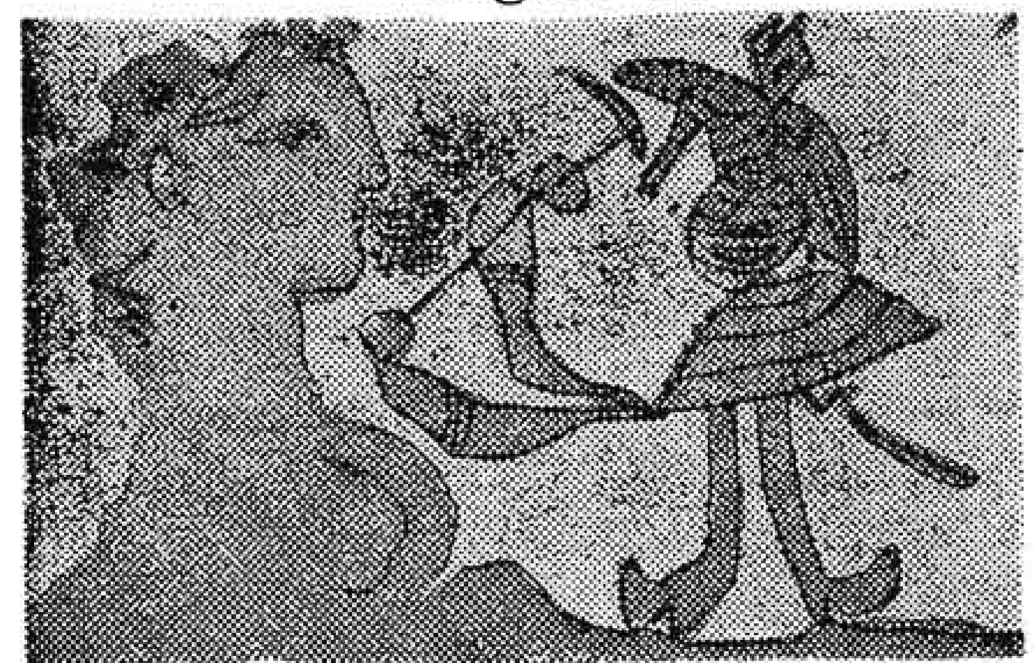


Figura 23

Figura 20

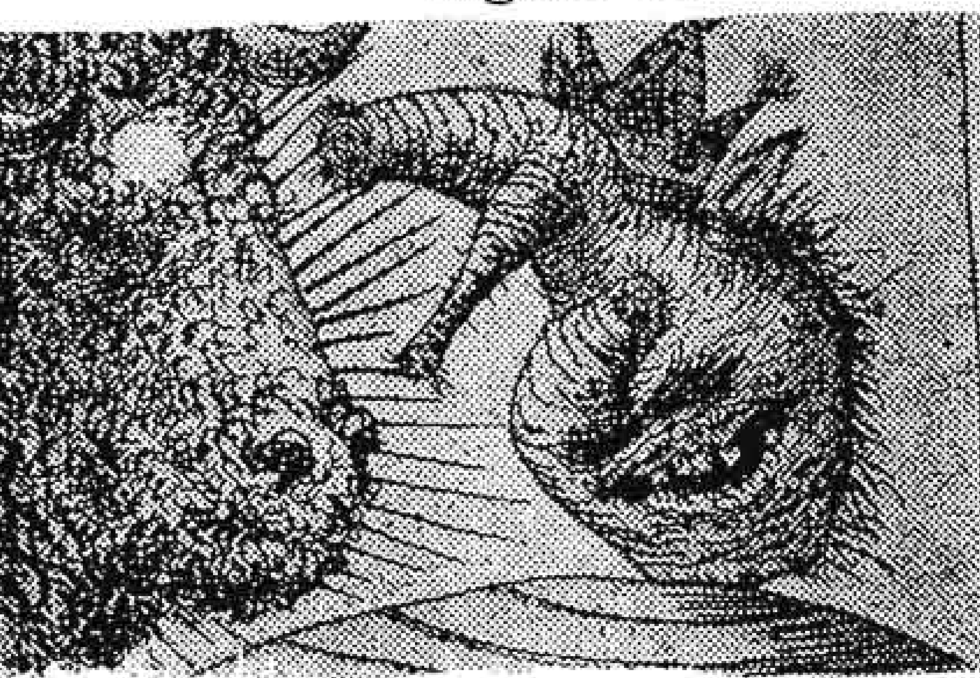




Figura 21

los más confusos sectores de la actividad humana. Se proponen algunas iniciativas pero sin que ninguna aporte solución valedera. Es evidente que cuando se habla de arte social, cosa que ocurre en México con frecuencia, se está designando un aspecto parcial del arte, pero no el arte en su realidad más excelsa, donde a mi juicio se sitúa el **Guernica**, sin que por ello deje de contener éste un marcado sentimiento social. Y es que en pintura, como en las matemáticas, por ejemplo, existe una gama inmensa de posibilidades. Porque así como los números y sus relaciones pueden servir para multitud de oficios, desde sumar las cuentas elementales hasta el cálculo diferencial y las ecuaciones einstenianas que nos han puesto en comunicación con la esencia de la materia, pasando por la construcción de puentes y el recuento de las cabezas de ganado, algo parecido ocurre con el empleo de formas y colores propio del arte de la pintura. Pero al artista en su expresión más elevada lo que en verdad le interesa son las posibilidades últimas del arte, aquellas que lo justifican en el mundo psíquico superior dándole acceso a su esencia, realidad a la que han aspirado sin excepción cuantas generaciones nos han precedido. Y aquí es donde, a lo que entiendo, el **Guernica** abre perspectivas nuevas, permitiéndonos concebir la posibilidad de que la profesión humana del artista adquiera una dignidad y una nobleza incomparables. ¿No se trata acaso de individuos que trabajan a su propia y terrible costa, por las vías de la libertad, en los problemas que, por ser humanos, no son de uno sino que son de todos?

Esto es lo que quisiera dejar bien sentado antes de terminar mi intervención en esta sesión memorable: mi fe en la existencia de ese arte superior, verdadero arte de Nuevo Mundo. Mas fe no basada en principios irracionales, sino establecida, por el contrario, sobre experiencias precisas y cada vez más concretas, una de las cuales es el análisis del **Guernica**. Se advierte en ese análisis cómo fenómenos absolutamente independientes entre sí en el plano físico, muestran en el psíquico una convergencia sorprendente que los aúna, permitiendo introducir súbitamente el orden, según frase de Henri Poincaré, allí donde reinaba la apariencia del desorden.

Ese orden es el orden creador, poético, siendo por consiguiente el arte, por derecho natural, el camino para que la conciencia pueda penetrar sus secretos más hondos y el ser humano desarrollar aquellas actividades de las que depende la creación de una sociedad y un mundo nuevos: el tercer mundo o mundo del Espíritu. Este creo que es el mensaje que a través del **Guernica**, la España traicionada y todavía clamando justicia, ha revelado a la universalidad de los pueblos. Y la creación de esa sociedad y de ese mundo nuevo se sitúa, no por capricho personal, sino por exigencias de ese orden —he aquí una de mis convicciones más arraigadas— en este continente que pisamos.

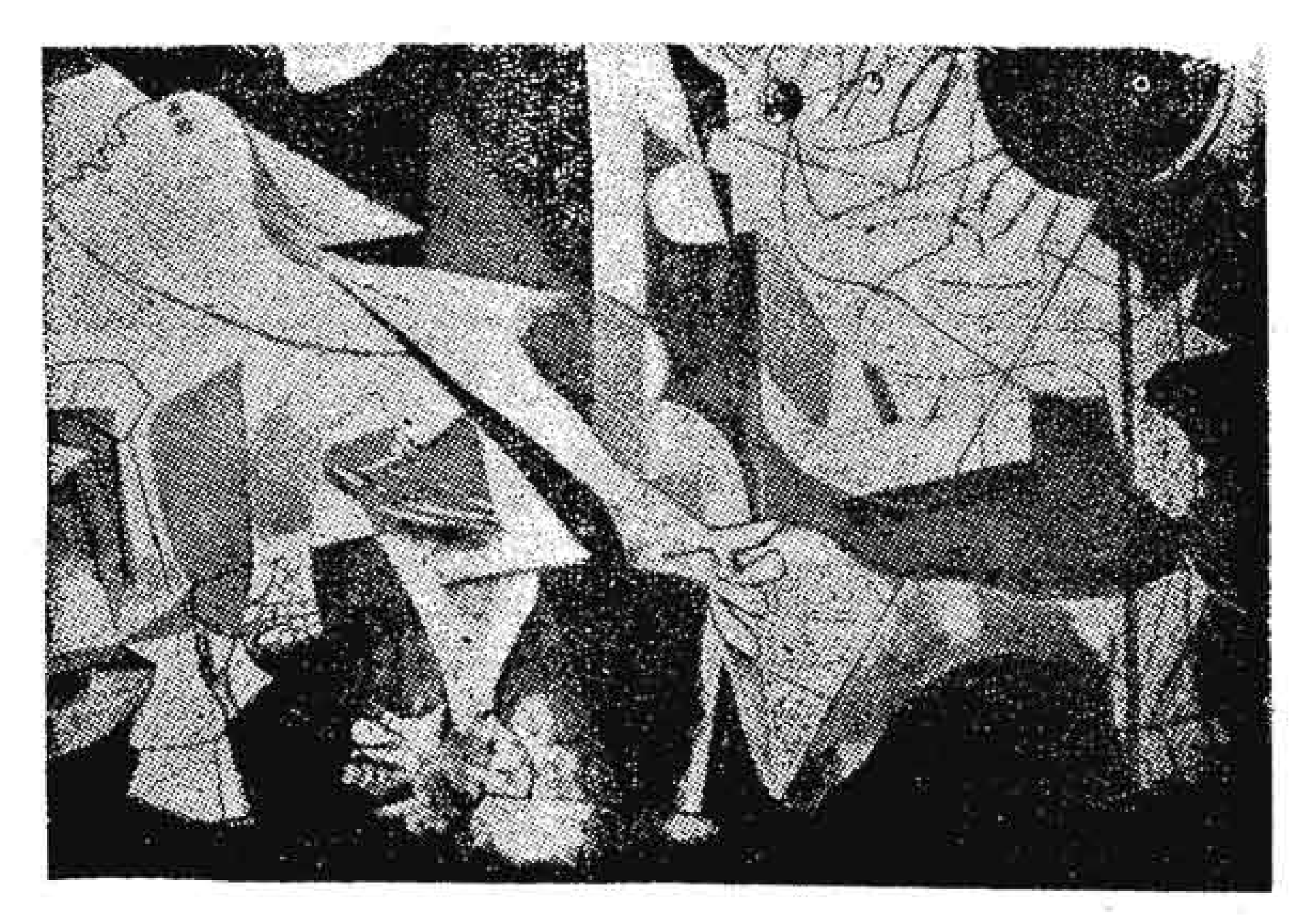


Figura 24

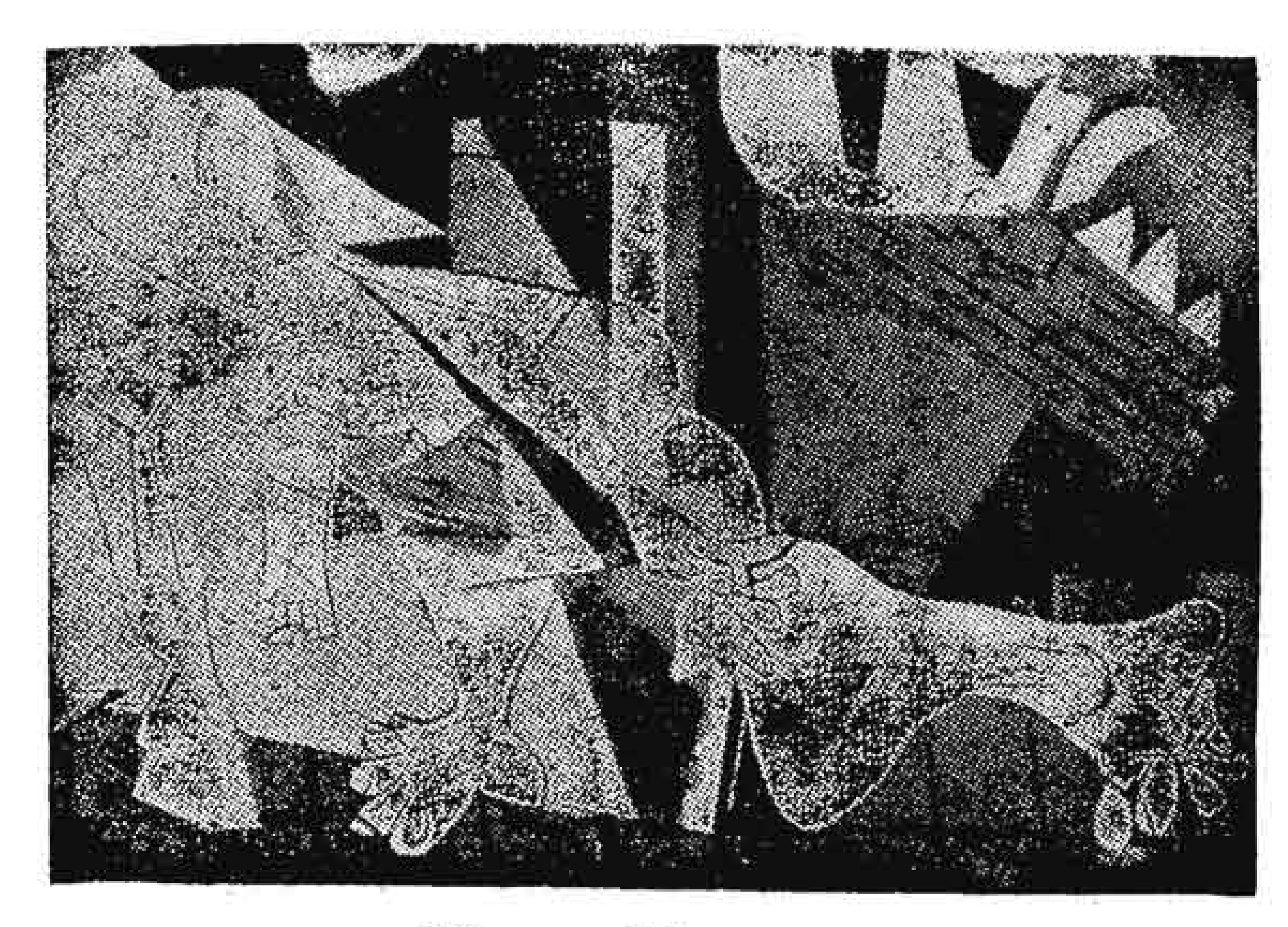


Figura 25

Conversación con Mario de Zayas — 1923

Publicada en el periódico americano The Arts, del 26 de mayo de 1923, a base de una entrevista concedida por Picasso en español y revisada en su forma escrita. Según la traducción francesa de Floret Fels, Propos d'artistes, 1923, págs. 139-145. Extractos:

Picasso

unas pocas opiniones sobre un arte innumerable

"Ahora sabemos que el Arte no es la verdad. El Arte es una mentira que nos permite acercarnos a la verdad, o, por lo menos, a la verdad que está a nuestro alcance. El artista debe acertar con la manera de convencer al público de la total veracidad de sus mentiras".

"La obra expresa frecuentemente más de lo que quiso el autor, y éste se queda a menudo asombrado ante resultados que no había previsto. El nacimiento de una obra es en ocasiones una especie de generación espontánea. Unas veces el dibujo penetra el objeto, y otras, el color sugiere formas que determinan el asunto".

"Me sorprende el empleo y el abuso que se hace de la palabra evolución. *Yo no evoluciono: soy. En Arte no hay pasado ni futuro. El Arte que no sea pesente no será jamás".*

Conversación con E. Tériade — 1932

Mientras Picasso vigilaba cómo colgaban sus cuadros para la exposición retrospectiva.
Publicada en el diario L'Intransigeant, del 15-6-1932.





"El otro día visité la exposición retrospectiva del Salón y observé lo siguiente: Un cuadro bueno, en medio de cuadros malos, se convierte en un cuadro malo. Y un cuadro malo, en medio de cuadros buenos, acaba por ser bueno".

"Alguien me ha preguntado cómo pensaba arreglar esta exposición (1932). *Le contesté:* Mal, *ya que una exposición, lo mismo que un cuadro, bien o mal* arreglada, *da lo mismo. Lo que cuenta es el espíritu de continuidad en las ideas. Y cuando este espíritu existe, al igual que en los peores matrimonios, todo acaba arreglándose".*

"¡Cuantas veces, en el momento de ir a poner azul, me he dado cuenta de que no lo tenía! Entonces he tomado encarnado y lo he puesto en su lugar. ¡Vanidad de las cosas del espíritu!"

"En el fondo, todas las cosas sólo dependen de uno mismo. Es un sol en el vientre con mil rayos. Lo demás no es nada. Esta es la única razón, por ejemplo, de que Matisse sea Matisse. Es que lleva este sol en el vientre. También por ello, de vez en cuando sale algo".





"La obra que uno hace es una manera de escribir sus memorias".

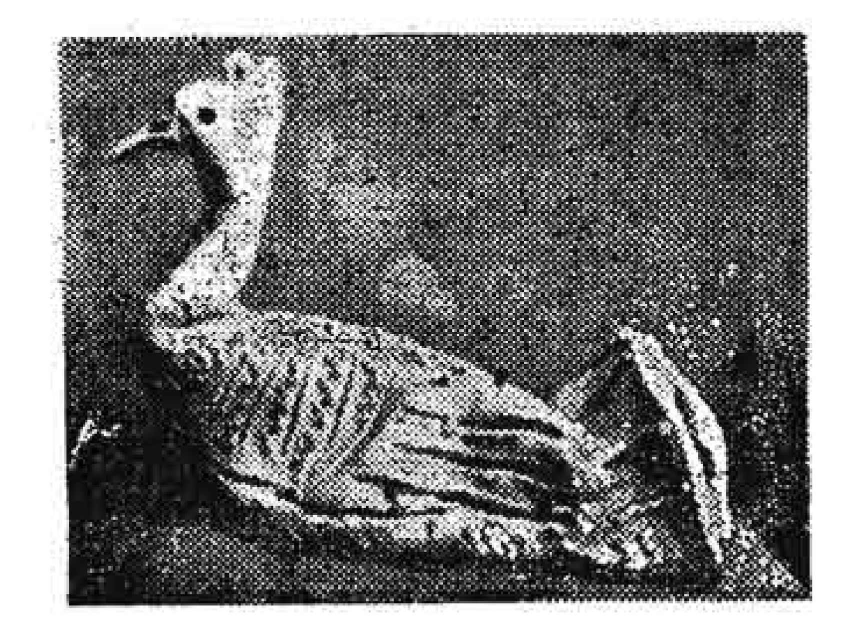
"Para el pintor que, con motivo de una exposición, ve, como yo veo, volver de muy lejos algunas de sus telas, es como si se tratase de hijos pródigos, pero que vuelven a casa con camisas de oro".

"Los cuadros siempre se hacen como los príncipes hacen a sus hijos: con pastoras. Nunca se hace el retrato del Partenón; jamás se pinta un sillón Luis XV. Se hacen cuadros con una barraca del Midi, o con un paquete de tabacos, o con una silla vieja".

"En el fondo no hay más que amor. Cualquiera que sea. Y habría que sacar los ojos a los artistas, como se hace con los jilgueros para que canten mejor".







"Una de las cosas más feas que hay en el Arte es eso de Queda de Ud. atento y seguro servidor, *que en todo tiempo ha ensuciado las mejores obras, por cuanto expresa la obediencia a todo el mundo".*

"Un amigo que escribe actulmente un libro sobre mis esculturas empieza así: "Picasso me dijo un día que la línea recta es el camino más corto entre dos puntos". Me quedé muy sorprendido y le pregunté: "¿Estás seguro de que soy yo quien ha descubierto eso?".

"Cuando se parte de un retrato y por eliminaciones sucesivas, se intenta encontrar la forma pura y el volumen neto y sin accidentes, se va, fatalmente, a parar al huevo. Del mismo modo partiendo del huevo se puede llegar, por el camino y con el objetivo opuesto, al retrato. Pero el Arte, creo yo, escapa en ese encauzamiento demasiado simplista que consiste en ir de un extremo al otro. Lo que falta, sobre todo, es poder detenerse a tiempo".

"Todo el interés del Arte se encuentra en el principio. Después del principio ya viene el fin".

"Yo no trabajo según la Naturaleza, sino delante de la Naturaleza, y con ella".

"No puede hacerse nada sin la soledad. Yo me he creado una soledad que nadie sospecha. Actualmente es muy difícil estar solo, porque tenemos relojes. ¿Quién ha visto jamás a un santo con un reloj? Yo, no obstante, he buscado por todas partes uno, incluso entre los santos que pasan por patronos de los relojeros. Así, ¡qué bien estamos ahora hablando! Podríamos seguir años y años sin dejar de encontrar qué decir. Dentro de diez años todavía estaríamos aquí, encantados, hablando y hablando..."

(Y entonces Picasso sacó el reloj y dijo: "¡Adiós, hasta la vista, me aguardan para almorzar!")

Conversación con Christian Zervos **1935**
Publicada en Cahiers d'Art, **1935. Extractos:**

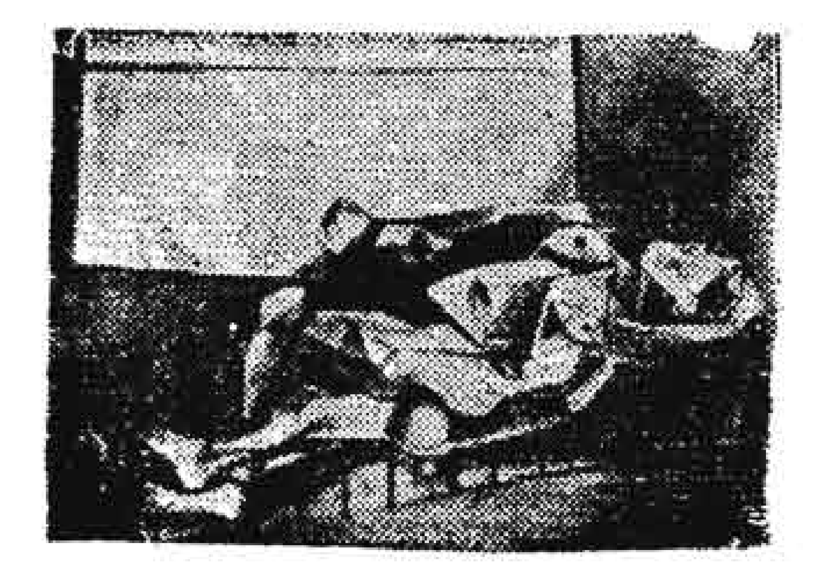
"Antiguamente, los cuadros avanzaban hacia su perfección por etapas. Cada uno traía algo nuevo. Una pintura solía ser una suma de adiciones. En mi caso es una suma de destrucciones. Pinto un cuadro y luego lo destruyo. Pero, a fin de cuentas, nada se ha perdido: el rojo que he quitado de un lugar, reaparece en cualquier otro".

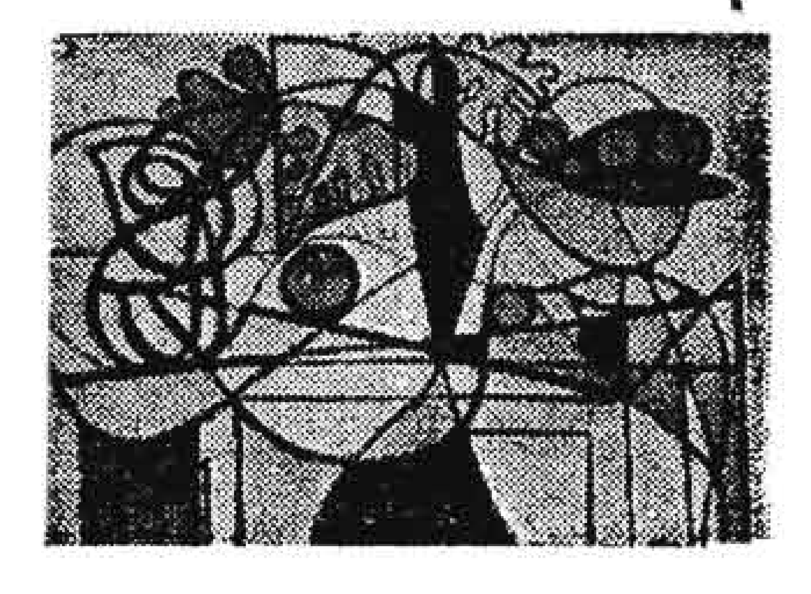
"El Arte abstracto no existe. Siempre hay que empezar por algo. Luego puede suprimirse toda apariencia de realidad; ya no hay peligro, porque la idea del objeto ha dejado una huella imborrable".

"No se puede contrariar a la Naturaleza. Es más fuerte que el más fuerte de los hombres. Todo nuestro interés está en no reñir con ella. Podemos permitirnos algunas libertades, pero sólo de detalle. Hay que sacar partido de lo que se encuentre, excepto de las propias obras".

"Lo que cuenta no es lo que el artista hace, sino lo que es".

"Todo el mundo quiere comprender la pintura. ¿Por qué no prueban a comprender el canto de los pájaros? ¿Por qué una noche o una flor, o todo cuanto rodea al hombre, puede gustar sin que se intente comprenderlo? La pintura, en cambio, la quieren comprender.





Ocho conversaciones con Daniel-Henry Kahnweiler **1933-1952**
Publicadas en Le Point, **XLII (1952). Extractos:**

Picasso cuenta que, para evitar el moldeado, acaba de hacer en Boisgeloup (1) esculturas de barro en hueco, vertiendo luego yeso en el hueco. Resultado: escultura de yeso en relieve.

"Además —me dijo— quisiera pintar esas esculturas. A pesar de todo, la pintura jamás será otra cosa sino un arte de imitación. Si pones un negro, el espectador cree que la cosa da vuelta, *y en efecto, ésta es la única manera de indicar el grueso. En cambio, si se pinta de rosa una escultura, queda de color de rosa".* (2 de octubre de 1933).

"Figúrate que he hecho un retrato de Rembrandt. Una vez más, es una historia de barniz que salta. Tenía una tabla a la que sucedió eso. Y me dije: "Está estropeada; voy a hacer cualquier cosa encima". Empecé a garrapatear y me salió un Rembrandt. Empezó a gustarme y lo continué. Incluso hice otro nuevo con su turbante, sus pieles y su ojo, ese ojo de elefante; ya sabes lo que quiero decir. Ahora sigo trabajando en esa tabla, para lograr negros como los suyos: son cosas que no se logran de una sola vez". (6 de febrero de 1934).

"¡Y pensar que he podido pintar un cuadro! Empiezo con una idea y luego se convierte en una cosa completamente distinta. ¿Qué es, en el fondo, un pintor? Un coleccionista que quiere hacerse una colección pintando por sí mismo los cuadros que le gustan en casa de los demás. Se empieza así, y luego se acaba en otra cosa". (13 de febrero de 1934).

Picasso habla de la vejez con cierta aprensión. Imita a un viejo que se levanta con dificultad. "¡Eso es lo terrible! En este momento, todavía somos capaces de hacer todo lo que queremos. Pero querer y no poder, ¡eso sí que es terrible! Tengo que hacer el Temple de la Paix, *ahora mientras todavía soy capaz de encaramarme por los andamios".*

Encuentro en mi libreta de notas: "Soy comunista para que haya menos miseria". (10 de marzo de 1951).

(1) *Finca del artista, cerca de Gisors.*

Acta para Simone Téry
Publicada en Lettres Francaises, **del 24-3-1945.**

"¿Qué cree usted que es un artista? ¿Un imbécil que sólo tiene ojos si es pintor, orejas si es músico, o una lira en todos los pisos del corazón si es poeta, o incluso, si es boxeador, únicamente músculos? Muy al contrario, es el mismo un ser político, constantemente alerta ante los desgarradores, ardientes, o dulces acontecimientos del mundo, y amoldándose por completo a su imagen. ¿Cómo sería posible desinteresarse de los demás hombres, y en virtud de qué ebúrnea despreocupación podría uno desentenderse de una vida que tan copiosamen-





te le ofrecen? No; la pintura no se ha hecho para decorar viviendas. Es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva contra el enemigo".

Poema en prosa, de Picasso (13-5-1941)
Publicado en Cahiers d'Art, **1948.**

"Casulla de sangre echada sobre los desnudos hombros del trigo verde estremecido entre las sábanas mojadas orquesta sinfónica de carnes hecha pedazos colgadas de los árboles en flor de la pared pintada de ocre que agita sus grandes alas verde manzana y blanco malva desgarrándose el pico contra los cristales arquitecturas de sebo cuajado sobre las olas de los perfumes de tierra de música y de pájaros cesta llena de provisiones rodeada de enredaderas de rosas clavadas como un enjambre de abejas en la cabellera desatada del paisaje tendido al sol con las cuatro patas de la montaña de arroz de las rocas puestas encima de las piedras hundidas en el barro del cielo hasta los tobillos mientras la lengua colgante del arado pegado a los surcos suda el plomo del peso del esfuerzo cometido en el centro del ramillete torcido por las cadenas de los dientes de las flores sorprendidas en medio de la piel rugosa de sus ojos fijos de arriba abajo del vestido y sus pliegues quebrados sus desgarrones el desgasté de la tela cubierta de manchas los mil y un enganchones su suciedad las liendres los dorados arcos de las piedras que se pavonean y las ventanas cerradas a lo lejos sobre las casas incrustadas a la arena fina de los árboles del bosque y los bostezos de las blancas plumas que vuelan del vaso de agua cuello levantado los altos cirios encendidos de las grandes barcas tendidas junto al brocal del pozo escuchan el perfume de la vida que sopla en la flauta los dedos de las verdes aceitunas".

Análisis grafológico **1942**
Recogido por Paul Eluard el 21-5-1942 a base de una carta que Picasso le había escrito el 14 del 9 de 1936. Este análisis fue publicado en Le Point, **XLII (1052).**

Hoy he recibido la visita de M. Raymond Trillat, grafólogo. Le he enseñado la siguiente carta —la primera página—, cuidando de ocultar el revés del sobre. Como no me he ausentado ni un solo instante, no hay fraude posible. Durante el análisis no hice la menor señal de aprobación. No lo alenté ni lo contradije en nada.

"Maneja árboles... no; armas. Defiende su pobre ser que choca contra el prójimo y es penetrado por éste. No quiere que el prójimo lo arruine. Siente el influjo de las fuerzas triviales, y es receptivo a ondas que actúan extrañamente sobre él.

Exaltación: vuelo demasiado vasto, intraductible por medio de palabras-trances.

Deseo de inclinarse hacia el prójimo, deseo de un punto irrealizable. Es de otro mundo: caballeresco, infantil y loco.

Tiene miedo a dejarse llevar por su nerviosismo y se ve obligado a recurrir, para guardar un término medio, a procedimientos que en otros darían, por su brutalidad y por la intensidad de su fuerza, resultados opuestos.

Su vida está atravesada por catástrofes que él mismo se crea por su falta de aburguesamiento y de cuidado

La cuestión de dinero no cuenta para él, pero se ve obligado a concederle una importancia vital porque lo tiene agarrado por el cuello.

Muy afable y muy duro, desconoce el término medio y la ponderación.

Su sensualidad es instantánea en ciertos temas, y conquistadora después de haber sido seductora y complicada. En ella busca un impulso elevado, pero la abandona en el momento en que podría serle provechosa.

Ama intensamente y mata lo que ama.

Es triste. Busca una salida y escapa a su tristeza por una creación pura. La alegría y la felicidad le perjudican. La tristeza le sirve.

Creador, creador, loco para unos y sublime para los otros. Gran valor.

No hay que intentar obtener nada de él por la adulación, porque entonces se vuelve falso.

Temperamento sanguíneo, bilioso. Nervios sujetos a grandes descargas seguidas de apatía.

Sistema glandular influido por la fatiga: hipofisiario y tiroideo.

Visión: débil en los planos alejados del ojo izquierdo. Equilibrada pero imprecisa en los planos próximos a los dos ojos".

Para quien conozca a Picasso, este análisis es impresionante. M. Trillat habla bastante de prisa, sin detenerse ni vacilar. Copio aquí las notas que pude tomar sin cambiar nada.

PAUL ELUARD

SOBRE EL CUBISMO

"El hecho de que durante largo tiempo el cubismo no haya sido entendido y que aún hoy haya gente que no pueda ver nada en él, no significa nada. Yo no leo inglés, un libro en inglés es un libro en blanco para mí. Eso no significa que el idioma inglés no exista, ¿y por qué debo culpar a nadie, excepto a mí mismo, si no puedo comprender aquello de lo que nada sé?

"Muchos creen que el cubismo es un arte de transición, un experimento que deba traer resultados ulteriores. Los que así piensan no lo han entendido. El cubismo no es una semilla ni un feto, sino un arte que tiene que ver fundamentalmente con las formas y cuando se ha logrado una forma ahi se queda para vivir su propia vida...

"Las matemáticas, la trigonometría, la química, el psicoanálisis, la música y todo lo demás han sido emparentadas con el cubismo para darle una interpretación más fácil. Todo esto ha sido pura literatura, por no decir pura tontería, que trajo muy malos resultados, cegando a las gentes con teorías.

"El cubismo se ha mantenido a sí mismo dentro de los límites y las limitaciones de la pintura, sin pretender nunca ir más allá. El dibujo, el diseño y el color son entendidos y practicados en el cubismo en el mismo espíritu y en la misma manera que son entendidos y practicados en las otras escuelas... Hemos mantenido nuestros ojos abiertos a los alrededores, y también nuestro cerebro".

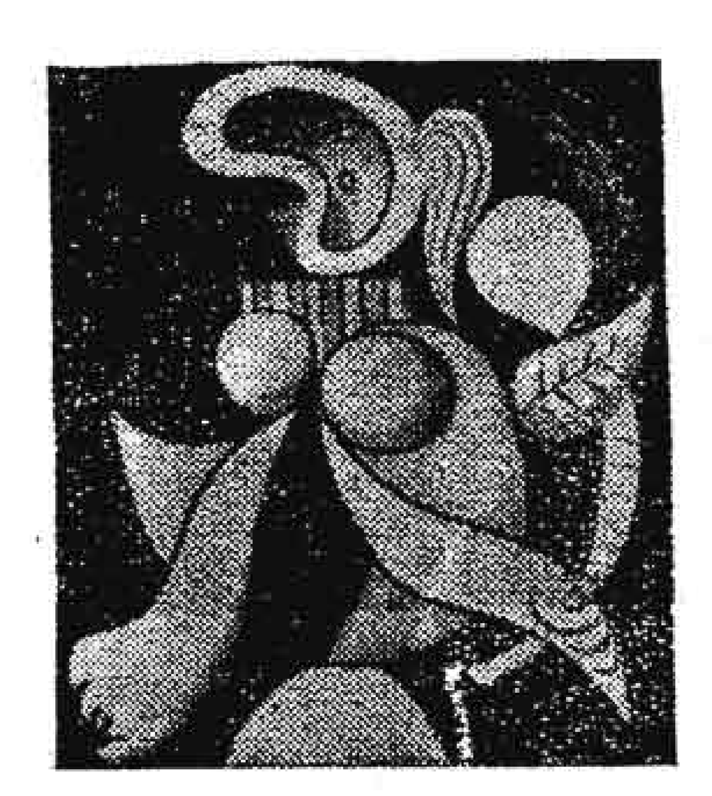
(De la entrevista con Mario de Zayas, en 1923)

LA GENTE Y LOS CUADROS

"La gente que trata de explicar los cuadros son perros que le ladran a la luna. Gertrude Stein me anunció el otro día, con mucha alegría, que al fin había entendido lo que mi cuadro con los tres músicos significaba. ¡Era una naturaleza muerta!".

(Dicho a Christian Zervos)





EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA

La 'Patafísica es la ciencia del absurdo: en ella se puede demostrar geométricamente la existencia de Dios, o dibujar un plano del infierno o iniciar un diccionario de la onfalología (tratado sobre el ombligo). Esta ciencia de las ciencias fue postulada por Alfred Jarry cuando tenía 14 años, a fines del siglo pasado. "El deseo atrapado por la cola" fue escrita durante la ocupación nazi en Francia. Esta "comedia de la angustia" aparece "desdibujando el estado mental de las personas que vivieron en París durante los años de 1940 al 1944", como declara Herma Briffaut en una introducción a la pieza. También declara que es una pieza con clave: nosotros no la conocemos, pero podemos sentir sus efectos. El Morse abstracto de Picasso es un antecedente de Ionesco, de Beckett y de Adamov: todos, sin embargo, vienen de Jarry: de esa 'Patafísica que "es la ciencia..."

Un día Gertrude Stein le dijo a Picasso que no escribiera más (Picasso había hecho un poema a la manera de Apollinaire), que la literatura le pertenecía. A su vez la pintura le pertenecía a Picasso totalmente. En esta declaración de la Stein hay una gran verdad... una solamente. Efectivamente, la pintura le pertenece a Picasso por entero. Pero con "El deseo" demuestra que también le podía haber pertenecido la literatura toda y en particular el teatro.

PERSONAJES:

La Gran Pata (Humana)
La Cebolla
La Ramera
Su Prima
La Pantorrilla Redonda
Los Dos Bau-Baus
El Silencio
La Angustia Flaca
La Angustia Gorda
El Telón

ACTO I

Escena I

La Gran Pata: Bueno ya de tonterías, Cebolla; ahora estamos bien encendidos y listos para decirle a nuestro Primo unas cuantas verdades hogareñas. De una vez y para siempre debemos explicar todas las causas o consecuencias de nuestro adúltero acoplamiento. No está bien que se le oculte al caballero jinete el sentido de sus arrugas o de sus botas fangosas, no importa lo fácil que pueda choquearse.

Pantorrilla Redonda: ¡Espera un minuto, espera un minuto!

La Gran Pata: No, no, no malgastes tu aliento.

La Ramera: Bien, bien, no se calienten y déjenme hablar.

La Gran Pata: All right.

La Pantorrilla Redonda: All right, all right.

Los dos Bau-Baus: Bau-bau. Bau-bau.

La Gran Pata: Esto es lo que deseo expresar: que si deseamos llegar a un acuerdo sobre el asunto del mueblaje y la instalación de la villa, entonces antes que nada debemos discernir cómo desvestir al Silencio de sus ropajes y lanzarlo desnudo a la sopa... la cual ¡escuchen! se está enfriando a una velocidad vertiginosa.

La Angustia Gorda: Desearía manifestarme.

La Angustia Flaca: Yo también, yo también.

El silencio: ¡Silencio!

La Cebolla: La selección de esta casa como lugar de cita y lugar público de entrevistas privadas ha de resultar de esta situación que aún no ha sido resuelta. Deberíamos examinar de primera y pata, en pequeños trozos y a través del microscopio a los pelos públicos de este asunto tan, pero tan indeciso.

La Gran Pata: Deja de esconderte tan astutamente detrás del fondillo del dilema que tanto nos interesa y nos perturba: la elección de testigos ha sido consagrada y bien que si, ¡maldita sea! Junto nos las arreglaremos para horadar la sombra siluetada por la cuenta del casero.

El Silencio: (Quitándose la ropa): ¡Santo Dios, qué calor!

Su Prima: Hace un rato le eché carbón a la estufa, pero no calienta nada. ¡Que fastidio!

La Cebolla: Mañana habrá que limpiar la chimenea. Está echando humo.

La Pantorrilla Redonda: Mejor fabricas una el año que viene, una chimenea más joven. Así no criará más ratas ni chivatos.

La Ramera: En cuanto a mí, prefiero la calefacción central. Es más limpia.

La Angustia Flaca: ¡Oh, que aburrido estoy!

La Angustia Gorda: ¡Cállate, que tenemos compañía!

La Pantorrilla Redonda: Ula-ula, Ula-ula. ¿Saben en qué época estamos? Son las dos de la madrugada.

Escena II

Cambio de iluminación: luces tormentosas.

El Telón: (revoloteando, ondulando, agitándose) ¡Qué tormenta! ¡Qué noche! Es una noche indudable, una noche de tinta India, una noche pestilente, una noche de porcelana china. Noche tronante de mi barriga descompuesta. (Se ríe y trompetea como fuegos artificiales).

Música de Saint-Saens: **La Danse Macabre.** La lluvia truena a todo galope y comienza a caer sobre el piso, mientras que Fuegos Fatuos atraviesan el escenario.

TELON

ACTO II

Escena I

Un pasillo en el Hotel Sórdido. Fuera de la puerta de cada habitación, están los dos pies del ocupante del cuarto, contorsionándose de dolor.

Los dos pies del cuarto No. 3: ¡Ay, mis sabañones, mis sabañones!

Los dos pies del cuarto No. 5: ¡Ay, mis sabañones, mis sabañones, mis sabañones!

Los dos pies del cuarto No. 4: ¡Ay mis sabañones, mis sabañones, mis sabañones!

Los dos pies del cuarto No. 2: ¡Ay mis sabañones, mis sabañones, mis sabañones!

Las puertas transparentes se iluminan, y aparecen las sombras danzarinas de cinco monos que comen zanahorias. Se hace la obscuridad total.

Escena II

La misma escena. Dos hombres encapuchados (a la Ku Klux Klan) cargan una inmensa bañadera llena de espuma de jabón y la depositan frente a las puertas del pasillo. Después de un corto pasaje de violín de **La Tosca,** de la bañadera emergen las cabezas de **La Gran Pata, La Cebolla, La Ramera, Su Prima, La Pantorrilla Redonda, los dos Bau-Baus, El Silencio, la Angustia Flaca, la Angustia Gorda, El Telón.**

La Ramera: Bien lavados, bien restregados, limpios y apropiados, somos el espejo de nosotros mismos y estamos listos para comenzar mañana y mañana y mañana la misma representación.

La Gran Pata: ¡Te estoy viendo! ¡Te estoy viendo!

La Pantorrilla Redonda: ¡Te estoy viendo, te estoy viendo, gatica gaticuda!

La Gran Pata (A La Ramera): Tus piernas están bien proporcionadas, tu ombligo es bien formado, tu cintura es estrecha, tus pechos son perfectos, la curva de tus cejas es enloquecedora, y tu boca es un ramillete de flores. Tus caderas son como un sofá-cama y tu barriga es un verdadero asiento de preferencia para las corridas de toros en la plaza de Nimes. Tus fondillos son un plato de frijoles bien cocinados, y tus brazos son como la sopa de aleta de tiburones. ¡Y, oh, cómo podríamos llamarlo? tu nido de golondrinas es como el fuego que calienta la sopa de nidos de golondrina. Mi adorada, mi patita, mi gatita, estoy metido, completamente metido contigo!

La Cebolla: ¡Puta! ¡Peripatética!

La Pantorrilla Redonda: ¿Dónde tú crees que estás, mi socio? ¿En tu casa o en un burdel?

Su Prima: Si continúas así, nunca más volveré a bañarme y te abandonaré.

La Ramera: ¿Dónde está mi sopa? ¿Dónde está mi sopa? ¿Dónde está mi sopa?

La Gran Pata: ¡Misumisu!

La Cebolla: ¡Oh, qué misumisu!

La Ramera: Huele divinamente esta sopa. Huele divinamente esta sopa.

La Pantorrilla Redonda: ¡Al diablo con tu sopa divinamente olorosa!

La Gran Pata: ¿Dónde quieres que te rasque?

La Pantorrilla Redonda: ¡Puta!

Los Dos Bau-Baus, ladrando, saltan de la bañadera cubiertos de espuma de jabón y lamen a todo el mundo, y los bañistas, vestidos en el estilo de la época, salen de la bañadera. **La Ramera** sale desnuda (es la única), pero sin embargo, usando medias. Los personajes hacen aparecer cestos llenos de comida, botellas de vino, servilletas, cuchillos y tenedores. Con estas vituallas preparan un picnic. Unos enterradores llegan con sarcófagos y van metiendo en ellos a cada uno de los personajes y se los van llevando.

TELON

ACTO III

Escena I

Telón de fondo, alas, techo y piso: todo cubierto de negro.

La Gran Pata: Si lo fuéramos a pensar, no hay nada como el lechón asado. Pero me gusta más la carne ahumada, y hasta un rico potaje preparado, en un día de felicidad y nevada, cuidadosamente y meticulosamente por mi esclava —Eslava-Hispánica-Mora y albumínica— mi sirvienta y querida, y una parte inseparable de la odorífera arquitectura de mi cocina. Una vez libre de sus pegajosas y tumescentes atenciones, no hay nada igual a la penetrante viscosidad de sus ojazos y a la masa sacudida sobre el plato vibrante de su real compostura. Los caldos en que ella se mete, las farsas de odio que nos sirve, fría y caliente, justo en el medio de la comida, pero con el apetito contenido del deseo acoplado con la dulzura.

La fría curva de sus uñas viradas contrasigo mismas y las chispas de fuego de sus labios helados sobre la paja del calabozo revelado a la luz del día no cambia en manera alguna la cicatriz de la herida. Su belleza develada, sus fastuosos encantos, embrochados en su pecho, y la fuerza de la marea de sus favores sacudiendo el polvo dorado de su penetrante mirada que recorre las esquinas y escondrijos del lavadero que apesta con la ropa lavada y puesta a secar en la ventana de su percepción afilada sobre el pedernal de su cabellera revuelta. Y si la harpa Eolia de sus vulgares maldiciones y su risotada alteran la superficie reluciente del retrato, es a sus extravagantes proporciones y a sus asombradas proposiciones que ella debe esta avalancha de adulaciones. El catapulteado **bouquet** que ella recoge en el aire, entre sus manos, bajo los gritos pasajeros de la real adoración de su víctima. Cristalizada en imágenes, el trote rápido galope de su amor, la telaraña tejida en la mañana en el huevo fresco de su desnudez, limpia de mácula y cae, resoplando, sobre la cama. Yo llevo sus marcas en mi cuerpo: están vivas y cantan y me impiden tomar el tren de las 8 y 45. Sus dedos rosaditos huelen a esencia de pino. Cuando me agarro a la oreja del silencio y contemplo sus ojos al cerrarse y ofrecer el perfume de sus caricias, enciendo las velas del pecado con el fósforo de Lucifer de sus atractivos. El **blupoit** eléctrico carga con la culpa.

Escena II

Se oye tocar a la puerta.

La Pantorrilla Redonda: (Desde afuera) ¿No hay nadie en casa?

La Gran Pata: ¡Adelante!

La Pantorrilla Redonda: ¡Qué bien se está aquí, amigo

La Gran Pata, y qué fragancia deliciosa de joven jabalí asado! Sólo le diré, Buenas Noches, y me iré. Pero al pasar por el Puente de los Suspiros, vi luz aquí, así que me detuve para traerte un billete de lotería para la Lotería Nacional, que se jugará por la noche.

El Telón: ¡Se juega hoy, se juega hoy!

La Gran Pata: Gracias, gracias, gracias. He aquí su dinero. Y bien, ahora, he de decirle que esta mañana tuve mi rachita de suerte, a la hora mágica de la tostada y del huevo del monaguillo, tan fresco, tan bueno. Y dentro de un día, vendrá a mí la gloria negra...

La Pantorrilla Redonda: ¡Santísimo, que frío hace!

La Gran Pata: ¿Desea usted un vaso de agua? Eso calentará sus interiores. Estoy preocupado y preocupado con este asunto de alquilar la casa. Ya que, aunque el propietario, ese gran bastardo de Jules, ha estado de acuerdo con el precio y con lo demás, la vecina del frente és, para mí, inquietante, ¡la muy puta! Su gran gato negro constantemente ronda mis ratas enjauladas y yo vaticino que el pescado tropical que estoy incubando junto a ellas será convertido en picadillo para ser devorado por esa estúpida bestia. Mis ranas en el barril agujereado se llevan bastante bien. Pero el tequila que yo elaboro se ha puesto agrio; y me temo que la senectud de este año guarde para nosotros el hambre en sus almacenes.

La Pantorrilla Redonda: La manera más rápida de arreglar el problema será atar un pequeño ratón muerto sobre un anzuelo obeso y, dejando que la línea hale suavemente al término de la caña, yacer en espera de que el gato dé una minúscula dentellada. Entonces, matarlo, quitarle el pellejo, cubrirlo completamente con plumas, enseñarlo a cantar y a reparar relojes. Después, podrás asarlo y hacer té de hierbas.

La Gran Pata: Se ríe mejor quien ríe último. Una vez muerto, el gato que yo adoro llegará para desearme un Feliz Año Nuevo y la casa se quemará como una linterna y las festividades romperán todas las cuerdas de los violines y las guitarras.

La Pantorrilla Redonda: ¡Locura! ¡Locura! ¡Locura! La humanidad está loca. La bufanda del velo cuelga de los postigos de las ventanas venecianas que ocultan las nubes rosadas del espejo manzana-verde, verde de cielo que ya está despertando en su ventana. Me voy al **bistro** de la esquina para sorprender al ligero color del chocolate que todavía flota sobre el café. Y así, buen día, te veré esta noche, hasta luego! (Sale).

Escena III

La Gran Pata yace sobre el suelo en medio del escenario y comienza a roncar. De cada lado de la escena entran: **las Dos Angustias, Su Prima y La Ramera.**

La Angustia Flaca: (mirando a La Gran Pata) Es tan

La Angustia Flaca: (mirando a La Gran Pata) Es tan bello como una estrella; como un sueño recordado en acuarelas sobre una perla. Su pelo muestra el arte complicado de los arabescos en las habitaciones del Alhambra y su complexión tiene el sonido plateado de la campana que toca el tango nocturno en mis orejas inundadas de amor. Todo su cuerpo está lleno con la luz de mil bombillos eléctricos encendidos. Sus calzoncillos están hinchados con todos los perfumes de Arabia. Sus manos son como hielos traslúcidos hechos de melocotones y pistachio. Las ostras de la bola de sus ojos encierran los jardines suspendidos en maravilla por las palabras de su mirada, y el color de la sopa de ajo que lo rodea disemina una luz tan amable sobre su pecho que la canción que oímos de los pájaros es atrapada como los peces voladores en los mástiles del bergantín que, en la laguna de mi sangre, navega sobre su reflejo.

La Angustia Gorda: Yo quisiera hacerle un pase sin que se enterara.

La Ramera: Yo lo amo.

Su Prima: Una vez conocí yo a un caballero en Chateauroux, un arquitecto que usaba espejuelos y que deseaba conservarme en forma. Un verdadero caballero, y muy rico. Ni siquiera me dejaba pagar por mi comida, y por la noche, entre siete y ocho en punto, siempre se tomaba un vaso de vino en el café grande de la esquina de la calle principal. Fue él quien me enseñó a tronchar correctamente la suela de limón. Después, se alejó, regresando a su propia propiedad, para siempre, para vivir en un antiquísimo e histórico castillo. Y bien, pienso yo, la Gran Pata que ahí yace se le parece.

La Ramera: (Echándosele encima) ¡Lo amo! ¡Lo amo!

La Ramera, Su Prima y las Dos Angustias extraen de sus bolsillos grandes tijeras y comienzan a cortarle el pelo a La Gran Pata, que se queda tan calvo y desnudo como un queso de gruyere, del conocido por el nombre de "Cabeza de Muerte". A través de las persianas venecianas, en la ventana, unos rayos de sol como rodillos comienzan a golpear sobre las cuatro mujeres sentadas alrededor de La Gran Pata.

La Ramera: (quejándose y gimoteando) Ay, ay, ay, ay...

Su Prima: (quejándose y gimoteando) Ay, ay, ay, ay...

La Angustia Flaca: (quejándose y gimoteando) Ay, ay, ay, ay...

Esos quejidos y gimoteos se mantiene durante un buen cuarto de hora.

La Gran Pata: (soñador) El hueso de médula está cargado con **icebergs.**

Su Prima: ¿Qué bello es! Ay, ay, ay... quién, ay... Oh, quién ay... ay... es ay, ay, ay... (sollozos)

La Angustia Flaca: Ay, ay... (sollozos)

La Ramera: Ay, ay. Lo amo. Ay, ay, lo amo. Lo amo. (sollozos)

De repente se ven cubiertos de sangre y caen desmadejados al suelo.

EL TELON, abriéndose ante la desastrosa escena, inmobiliza su desprecio detrás de su ropaje.

ACTO IV

Se oyen patadas frenéticas contra el piso de madera.

La Ramera: ¡Yo soy la que voy a ganar! ¡Yo soy la que voy a ganar! ¡Yo soy la que voy a ganar!

Su Prima: ¡Yo también! ¡Yo también! ¡Yo también!

La Angustia Gorda: ¡Yo seré el primer premio! ¡Yo seré el primer premio!

La Gran Pata: ¡Yo seré el que gane el primer premio!

La Pantorrilla Redonda: ¿Seré yo quien gane el primer premio?

La Cebolla: Yo siempre seré el primero y yo seré el primero.

El Silencio: ¡Ya verás, ya verás!

La Angustia Flaca: ¡Un pajarito me lo dijo!

El bombo de la lotería da vueltas.

Su Prima: ¡El siete! ¡Yo gané el primer premio!

La Pantorrilla Redonda: 24 y 00 punto 00 42. ¡Qué bien! ¡Yo también gané el primer premio! He ganado 249 mil 00 89.

La Angustia Flaca: El 9, ése es mi número y gana el primer premio.

La Ramera: 60 más 200 y un mil y 007. Yo también gano el primer premio. Siempre he sido una persona afortunada.

La Gran Pata: 4,447, ¡por todos los santos firmamentos! Eso me hace millonario, en el tope de la lista.

El Silencio: 1,800. Adiós a la pobreza, a la leche, a los huevos, a la carretilla de porquería. ¡Soy amo del primer premio!

La Pantorrilla Redonda: Ganador del 4,254, soy yo. Me felicito.

Su prima: 0 0 0 9. ¡Yo gano, yo gano! ¡Soy el que se lleva el premio!

La Cebolla: 3,924. Después de todo hay justicia. ¡Me ganó el primer premio!

La Angustia Flaca: El once. ¡Mi número! ¡Me ganó el primer premio!

La Angustia Gorda: 17,215. ¡Me he ganado el primer premio a todo lo que da!

El Telón: (ondulando locamente) 1,2,3,4. ¡Nos hemos ganado el primer premio! ¡Somos los ganadores! ¡Somos los ganadores! ¡Somos los ganadores!

La Gran Pata: (gritando) ¿Ganadores de qué?

Todos Al Unísono: (gritando) ¡DE MIERDA!

Unos pocos minutos de gran silencio, durante los cuales, desde la primera fila, donde se sienta el apuntador, sobre un gran fuego y dentro de un cacharro enorme, puede verse y oírse y olerse a las papas fritas en manteca hirviente; gradualmente, el humo de las papas fritas inunda el teatro, hasta que la respiración se hace imposible.

TELON

ACTO V

LA GRAN PATA

(Echado sobre un catre, escribiendo y leyendo lentamente en alta voz lo que escribe)

"Miedo a las repentinas furias de amores y a los ataques de furia. Habiendo tapado el azul que se escapa de las algas marinas cubriendo el albornoz almidonado de las ricas tiras de pellejo conmocionados por la presencia de los charcos de pus de la mujer quien repentinamente aparece extendida encima de mi sofá-cama. El gargareo del metal derretido de su pelo chillando con el dolor de su alegría al ser poseída. Jugueteando con los cristales imbuídos en la mantequilla derretida de sus gesticulaciones equívocas. La letra que sigue poquito a poco la palabra **inscribida** sobre el calendario lunar de los pliegues cogidos en las bambalinas rompen el huevo lleno con odio y revuelve las lenguas de fuego de su voluntad estacionada en la sala del lirio en el punto exacto donde el exasperado limón se hincha. Jugando un doble juego, con los nudillos pintados de rojo bordeando el aro de su saya, la goma arábiga que chorrea de su pose calmuda enturbia la armonía del ensordecedor sonido del silencio capturado.

La reflexión de sus muecas sobre el cristal abierto a

todos los vientos, perfumes de crueldad de su sangre sobre el frío [illegible] de las palomas que lo reciben. El negro de la tinta que envuelve los rayos del escupitajo del sol sacando-golpeando sobre el anverso de las líneas del diseño tan acariciadoramente alcanzado desarrolla, en la punta de aguja del deseo de agarrarla, a ella, la fuerza adquirida y los medios ilegales de retenerla. Arriesgo tenerla muerta en mis brazos, degollada, demente.

Una carta de amor, quizás. Pronto escrita y pronto rasgada. Mañana o esta noche o ayer, la habré enviado y colocado por mis devotos amigos. Cigarrillo Uno, cigarrillo Dos, cigarrillo Tres, uno dos tres, uno más uno igual a tres uno más dos más tres igual a seis cigarrillos! Uno fumado, uno emparrillado y el tercero salcochado sobre el fuego de la parrilla. Las manos colgando al cuello de la sopa dejada deslizar rápidamente del árbol que toma vuelo voluptuosamente flagelándola pura, su cuerpo venusiano, tan maltratado. Pies por delante y unidos, la luz disminuye el peso de estos años hacia los pozos de la soledad obscura. Pegas desentrañado, después de la carrera, dibuja con sus colgantes entrañas su retrato sobre la blancura y dureza del mármol brillante de su peña.

El traqueteo de las desencuadernadas cortinas venecianas golpea sus campanas borrachas contra las sábanas arrugadas de piedras rasga de la noche desesperados gritos de supremo placer. Los golpes de martillo de las flores y su tan delicioso mal olor de sus tresillos enfrutece los trapos sucios con sus hojas y pistilos de oreja de elefante. Manos revoloteadoras, manos emergiendo de las mangas huecas de su corsé tan cuidadosamente plegado sobre el terciopelo del butacón, presionando tan cruelmente contra la mejilla del hacha plantado en la cuadra enlutada copia la fina escritura redondilla de la lección aprendida. Piedra dura de las anémonas devorando la cal de las cortinas inmóviles sobre la escalera recostada contra el sulfuro del cielo encuadrado en la ventana. Las más válidas razones, inminencia del peligro, miedos y deseos que urgen hacia delante no borran en el presente momento el placer moroso que daría el instalar a uno mismo confortablemente sobre el sofá que es del color verde, de la esperanza.

LA RAMERA

(Entra corriendo)

¡Buenos días, buenos días! ¡Traigo conmigo la orgía bacanaliana! Estoy desnuda y muriendo de sed. Has de hacerme al momento una copa de té y algunas tostadas, mantequilladas, mi cariñito. Estoy hambrienta como un lobo, ¡y estoy caliente! Déjame ponerme confortable. Dame una piel de gruesa piel caliente llena de polillas para que pueda cubrirme. Y antes que nada bésame en la boca y aquí y aquí y aquí y allá y allá y allá y allá y en todas partes. No hubiera venido hasta ti si no te quisiera; en zapatillas, vecindariamente y desnuda, para decir buenos días y persuadirte que te amo y te deseo y quiero estar junto contigo, siendo como soy la pequeña y amorosa persona y la absoluta querida de mis pensamientos para ti, tan tierno adorador de mis encantos como pareces ser tú. No seas tan tímido, dame otro beso apasionado. Y aún dame mil besos más. Ahora, ve, ve, prepárame algún té. Y mientras tanto, me iré quitando el callo que tanto lastima mi pequeño piececito.

LA GRAN PATA LA TOMA ENTRE SUS BRAZOS Y CAEN JUNTOS AL SUELO

La Ramera: (Levantándose y saliéndose del abrazo) ¡Esa es una buena manera de recibirme y poseerme! Estoy cubierta de nieve y tiemblo. ¡He dicho tiemblo! Tráeme un calentador de pies.

(Se echa sobre la caja del apuntador, mirando al público, y hace aguas durante diez largos minutos)

¡Oh, ahora me siento mejor!

(Se pea, peina su pelo, se sienta sobre el piso y comienza a cortarse las uñas de los pies)

LA GRAN PATA

(Entrando, lleva bajo su brazo un gran libro de cuentas)

Aquí tienes tu almuerzo. No hay agua. No hay té. No hay azúcar. No hay vaso o platillo. No hay cuchara. No hay vidrio. No hay pan ni jamón. Pero aquí debajo de mi brazo tengo una agradable sorpresa para tí; MI NOVELA, y de esta gran salsa te cortaré unas cuantas tajadas y las iré metiendo dentro de tu cabeza, si me dejas y me atiendes atentamente durante unos cuantos largos años de la noche más obscura que tenemos que disponer felizmente esta mañana hasta la tarde. Aquí está la página 380,000, que me luce de serio interés. (Leyendo: "El acre olor emanando del hecho concreto estableció a priori sobre los sucesos no obliga a la persona destinada a esta hazaña a ninguna clase de constreñimiento. Ante su mujer y ante el notario nosotros, la única persona establecida y responsable y conocida como autor honorablemente conocido, no garantizamos nuestra entera responsabilidad excepto en el caso precisamente de las desordenadas preocupaciones llegando a obsesionar y asesinar en la vista parcial del asunto ahora bajo discusión, borboteando hasta el máximo el cable metálico de la complicada maquinaria para establecer a cualquier precio las ideas exactas sobre el caso ya experimentado por otros, en proporción inversa al peso de la información subjetiva..." "Las salas de baile fortificadas estaban llenas de azúcar y del lustre de los bellos y de los buenos y de los amados y de los escogidos de la sociedad sentados contemplando el **fait accompli**, el hecho irreversible, el golpe sancionado lleno de las plumas bronceadas de los niños como impropio como demorado y lágrimas dudosas..." Sobre el posterior de las barracas el reloj exhibía la más completa indiferencia a los ángulos del sol sostenido en llave de estrangulación. Los gorgoteos de los cuervos, entorpeciendo la máquina cosedora durante la cosida y cortando los botones, animaba tan poco el horizonte medio muerto que la hierba crecía sobre de la línea de su vuelo y las sombras echadas por sus alas no eran sostenidas sobre la pared de la iglesia pero resbalaban hacia el pavimento por los parques, donde eran aplastados al materializarse apropiadamente la aventura destinada a ocupar el puesto **ad interim**.

La Cebolla y su Prima: (Entrando) ¡Oigan, ustedes! ¡Oigan, ustedes! ¡Les traemos camarones!

La Gran Pata: Delicioso; aquí estamos y vienen ustedes a molestarnos con sus asquerosos camarones. Bueno, suponiendo, Cebolla y Prima, sólo suponiendo que no nos importe un pito sus camarones?

Su Prima: Nuestro rosáceos camarones, nuestros bouquets de rosáceos camarones, ¿tienes el atrevimiento de llamarlos "asquerosos camarones"? Nos portamos educadamente, pensamos en usted, y usted nos grita. Eso es una conducta malvada.

Cebolla: En cuanto a mí, eso me enseñará, la próxima vez, para que no les ofrezca camarones.

La Gran Pata: Bueno, miren...

Su Prima: Bueno, por esta vez, mi pequeña ramera, voy a decirle todo a tu madre. Tienes un aspecto magnífico. Completamente desnuda en frente de un caballero, un escritor y poeta... ¡y desnuda con las medias puestas! Eso puede ser muy literario y muy libidinoso, pero no te pareces ni a Venus ni a la Musa ni a una joven dama que se respete. ¿Y qué dirá tu madre cuando seguramente se entere, por las otras lavanderas por la noche, de tu deplorable, abyecta conducta comparable a la de una ordinaria peripatética cayéndose arrastrada hacia la cloaca del estudio del artista La Gran Pata por sus deseos lascivos?

La Ramera: Prima, no eres justa... Y ya que estás aquí, ¿tienes hilo, me prestarás tu pañuelo? O Kotex, también puede servirme. Voy a arreglar mis desperfectos. Me voy. Regreso a casa. Honestamente, este hombre es un cerdo, un pervertido, un voluptuoso, ¡y APESTA! (Se va hacia el baño)

La Gran Pata: Ahora que la Ramera se ha ido, escuchadme. Esta muchacha está loca y trata de desquiciarnos con sus amaneradas maneras de una princesa. Yo la amo, entiéndanme. Y me gusta. Pero pasarme de eso y hacerla mi esposa, mi Musa o mi Venus, eso ya está más duro y es un camino difícil de peinar. Si su belleza me excita y su peste esmegmática me vuelve salvaje, sus maneras en la mesa y su manera de vestirse y sus maneras tan amaneradas me nausean. Ahora, ¿qué piensan ustedes, francamente? Los escucho. Dígame lo que piensa de ella, Prima.

Su Prima: Conozco a tu pequeña amiga muy bien. Ocupamos el mismo banco en la escuela durante muchos años y la misma cama en su casa durante muchas noches. Te aseguro que su conducta en la escuela era ejemplar para todas nosotras. De que ella estaba cubierta de granos, no lo niego, pero no era su falta; más bien era debido a una dieta defectiva y a la falta de cuidado de una muchacha abandonada a sus instintos. Su cuerpo sucio, su pelo despeinado, oliendo toda ella a mil olores desagradables y pútridos. En resumen, su sombrero negro, sus gastados zapatos viejos, su jacket tejido, y todos los hombres —viejos trabajadores, jóvenes trabajadores y caballeros— veíamos por sus miradas que los fuegos y las velas encendidas de su devastadora imagen que ella les robaba, quemada en sus manos escondidas en las postañuelas de puro diamante de la Fuente de la Juventud.

La Cebolla: La niña tiene para mí el sabor del verde angelical.

Su Prima: Eso no se puede negar. La Ramera es una muchacha buena.

La Gran Pata: Su cuerpo es como una noche de verano con la luz y el perfume de jazmín de las estrellas.

La Cebolla: Bueno, nos cae bien, Gran Pata. Gran Pata, la bienvenida y te deseamos esto es asunto tuyo. Si te gusta, todo va bien, te damos toda la felicidad y las miserias consecuentes. ¡Coraje! Tienes mi bendición. ¡Buena suerte! ¿Vienes, Prima? Te dejamos. Ahora, Gran Pata, no pien-

ses mal de nosotros. Y sobre todo, no te olvides de poner en las camarones un gran pedazo de tocino, algún ajo, y un vaso de leche de asno.

Su Prima: ¡Buenas noches, Gran Pata!

La Gran Pata: ¡Qué gente más infeliz! (Se echa sobre la cama y continúa escribiendo) "El suave azul de la cubierta que cubre con su velo el encaje y las rosas del cuerpo desnudo de los amores —mentiras— sangrías en el campo de avena absorbe gota a gota la carga de las campanitas de trineo de los hombres del limón amarillo golpeando con sus alas. Les Demoiselles d'Avignon, ya tienen 32 largos años de ingresos..."

La Ramera: (Saliendo del baño completamente vestida usando un sombrero estrambótico) ¿Qué sucede? ¿Se han ido? ¿Sin decir una palabra? A la francesa. ¿Sabes qué? ¡Toda esa gente me llenan! Sólo sé que te amo. Pero debemos tener cuidado, mi cariñito. Ahora que soy verdaderamente una virgen, voy a colocar letreros luminosos sobre mis pechos, visibles para todo el mundo, y conseguirme un buen puesto gordo en el mercado de comodidades.

La Gran Pata: (Reclinando sobre su cama y buscando debajo de ella por el elusivo tibor) Llevo en mis bolsillos rotos el paraguas de azúcar de los ángulos abanicados de la luz obscura del sol.

TELON

ACTO VI

La escena se desarrolla en el cuarto de coser-dormitorio-cocina-y-baño de la Villa Angustia.

La Angustia Flaca: La condena de mis pasiones enfermas agravan la herida de los sabañones amorosos del prisma fijado sobre los ángulos bronceados del arcoiris y dispérsalo en confetti. Soy tan sólo un alma congelada encima de los ventanucos del fuego. Golpeo mi frente con mi retrato y pregono las mercancías de mi pena debajo de las ventanas cerradas a toda piedad. Mi camisa hecha jirones por los rígidos abanicos de mis lágrimas muerden con golpes de ácido nítrico las almas marinas de mis brazos arrastrando el albornoz de mis pies y mis gritos de puerta en puerta. La pequeña bolsa de nueces brillantes que compré para La Gran Pata ayer por 40 **sous** queman mis dedos. Purulenta fístula en mi corazón, el amor juega a las bolas entre las plumas de sus alas. La vieja máquina de coser revuelve los caballos de madera y los leones de los caballitos desquiciados de mis deseos, trucida la carne de salchichón y la ofrece, rediviva, a las manos heladas de las estrellas abortadas, golpeando en los ventanucos su hambre lobuna y su sed oceánica. Los troncos, en una enorme pila, esperan su destino resignados. Hagamos la sopa. (Leyendo de un libro de cocina: "Una tajada de melón español, algún aceite de palma, jugo de limón, frijoles secos, sal, vinagre, migajas de pan; cocínese a fuego lento; bátase cuidadosamente de tiempo en tiempo para que se le pueda dar al pescado endemoniado" (Gritando por el tibor: ¡Hermana! ¡Hermana! Ven y ayúdame a poner la mesa y retira el mantel manchado con sangre y excremento! Apúrate, Hermana; la sopa está ya fría y se resquebraja en el fondo del espejo del armario espejado. He estado tejiendo con esta sopa toda la tarde mil cuentos y te los contaré suavemente al oído, si deseas quedarte para el término de la arquitectura del bouquet del esqueleto.

La Angustia Gorda: (Entra descompuesta y negra de churre de las sábanas llenas de papas fritas, sosteniendo la vieja sartén en su mano).

Vengo de lejos, desorientada por el largo sufrimiento detrás del sarcófago de los saltos de maromero que la gorda tintorera, tan meticulosa en sus cuentas, me legó.

La Angustia Flaca: El sol.

La Angustia Gorda: Amor.

La Angustia Flaca: ¡Qué bello eres!

La Angustia Gorda: Cuando emergí esta mañana de la cloaca de nuestra casa, al momento, dos pasos de distancia de la parrilla, rescaté las pesadas botas de púas de mis alas y, saltando al mar helado de mi pena, me permití ser mecido por las olas que me alejaban de la costa. Yaciendo sobre mi espalda, descansé sobre la porquería de esa agua que mantenía abierta mi boca durante un largo rato para recibir mis lágrimas. Mis ojos cerrados recibieron, asimismo, la corona de mártir de esa larga lluvia de flores.

La Angustia Flaca: La comida está servida.

La Angustia Gorda: ¡Apurarse para la Alegría, el Amor, y la Primavera!

La Angustia Flaca: Vamos, nuestro ganso ha sido cocinado, servido en forma agradable. Hemos llegado al fin. La angustia y el horror ya nos están diciendo adiós. Y los pobres pescados, están charlando, aterrados hasta morir debajo de las orejas heladas del aburrimiento. (Toma un pedazo de pan y lo moja en la salsa). Necesita sal y pimienta, este caldo. Mi tía tenía un canario que cantaba toda la noche las viejas canciones curdas.

La Angustia Gorda: Quisiera servirme otra ración de carroña. El acre gusto erótico guarda en suspenso mis gustos depravados por los platos primitivos y bien condimentados.

La Angustia Flaca: El vestido de encajes que usé en el Baile Blanco dado en el fatal día de mi nacimiento, bien, lo he encontrado lleno de polillas y agujeros, en el tope del coset del inodoro, contorsionándose con afiebrada angustia bajo el polvo del tick-tack del reloj. Estaba segura que nuestra sirvienta lo debe haber usado para ir a ver a su amante.

La Angustia Gorda: Mira: la puerta corre hacia nosotros. Alguien entra. ¿El cartero? No, es la Ramera. (Dirigiéndose a la Ramera: Adelante. Adelante. Entra y come con nosotros. ¡Qué feliz debes sentirte! ¿Qué nuevas tienes de La Gran Pata? La Cebolla vino esta mañana, pálida y descompuesta, empapada en orine, herida... machacada en la frente con un punzón. Lloró. La consolamos y cuidamos lo mejor que pudimos. Pero estaba hecha pedazos. Estaba sangrando por dondequiera y gritaba como un loco, incoherentemente.

La Angustia Flaca: Estarás interesada en saber que el gato tuvo gaticos ayer noche.

La Angustia Gorda: Lo ahogamos en una piedra dura; para ser exactos, en una bella amatista. Era una mañana agradable. Un poco fresca, pero también caliente.

La Ramera: Debo decíroslo: he encontrado amor. Tenía rodillas arañadas y pedía de puerta en puerta. No tenía un centavo y está tratando de conseguir trabajo como conductor de guagua en los suburbios. Es triste. Pero si una trata de ayudarle, se vira contra una y la lastima. La Gran Pata quería poseerme, y es él quien ha caído en la trampa. Entiendan: he estado demasiado tiempo al sol y estoy llena de ampollas. ¡Amor! ¡Amor! Aquí tienen un billete de cien sous; cámbienlo en dólares y guárdense las migajas del cambio. Adiós. Para siempre. Diviértanse, mis amigos. Buenas noches. Buen día. Feliz Año Nuevo, y buen viaje. (Se levanta las sayas, muestra sus nalgas y con una risotada salta por la ventana, rompiendo los cristales).

La Angustia Gorda: Bonita muchacha, inteligente, pero rara. Le predigo un mal fin por esa cosa.

La Angustia Flaca: Reunamos a la gente. (Hace una trompeta con sus manos y la suena. Todos los personajes de la comedia aparecen corriendo). Tú, Cebolla: un paso adelante. Tienes el derecho a seis sillas en el **jol**. Aquí están.

La Cebolla: ¡Gracias, madam!

La Angustia Gorda: La Gran Pata, te estoy viendo, si puedes responder a mis preguntas te daré el candelabro del comedor. Dime ¿cuánto son cuatro y cuatro?

La Gran Pata: Demasiado mucho y no muy mucho.

La Angustia Flaca: ¡Muy bien!

La Angustia Gorda: ¡Muy bien!

La Angustia Flaca: (Destapando un frasquito y poniéndoselo bajo la nariz)

Pantorrilla Redonda, ¿a qué huele esto?

(La Pantorrilla Redonda se ríe)

La Angustia Flaca: ¡Muy bien! ¡Tú entiendes! Aquí está la caja llena de sorpresas. Todas son para ustedes. ¡Buena suerte!

La Angustia Gorda: Ramera, ríndenos cuenta.

La Ramera: Tengo 600 cuartos de leche en mis pechos. Jamón. Tocino. Salchichón. Tripa. Pudín de sangre. Y mi pelo está cubierto con chipolatas. Tengo piorrea, azúcar en la orina, y mis manos están agarrotadas con la gota y están llenas de huevos blancos. Tengo cavernas sifilíticas. Bilis, Ulceras. Escrófula y Chancros. Y mis labios están hinchados de miel y de dulzura insípida. Decentemente vestida, limpia, uso con elegancia las ridículas ropas que me dan. Yo soy una madre y una perfecta prostituta y puedo bailar la rumba.

La Angustia Flaca: Recibirás un galón de gasolina y una caña de pescar. Pero antes de eso, deberás bailar con nosotros. Comienza con La Gran Pata.

(Comienza la música y todos bailan, cambian de pareja cada minuto)

La Gran Pata: Envolvamos las sábanas usadas en el polvo de arroz de los ángeles y aireemos los colchones sobre las bambalinas. Encendamos todas las linternas. Lancemos, con todas nuestras fuerzas, bandadas de palomas contra las balas, y cerremos con candado doble las casas demolidas por las bombas.

Todos los personajes permanecen inmóviles alineados a lo largo del escenario. La ventana al fondo de la escena se abre lentamente y a través de ésta penetra una gigantesca pelota de oro, del tamaño de un hombre, la cual alumbra toda la habitación y ciega a los personajes, tanto que extraen pañuelos de sus bolsillos y con éstos se tapan los ojos, entonces con los brazos derechos extendidos señalan unos a otros y gritan todos al unísono muchas veces:

Todos Los Personajes:

¡Tú! ¡Tú! ¡Tú! ¡Tú! ¡Tú! Tú tú tú tú tú tú tú tú tú tú tú tú...

Sobre la gran pelota de oro aparecen las letras de la palabra: NADIE.

TELON

(Traducción de José Hernández)



pablo armando fernández

ROSA ESTA ROSA ESTA ROSA ESTA

Pintar pueblos es algo que me gustaría.
Pintar pueblos, Picasso, imaginados, trazados
por Picasso que nunca pintó Cuba.
Donde la más lejana de sus palomas tiene un nombre
que desde aquí siempre le está llamando.
Cuba de vuelta ya desde todos los vuelos del mar.
Me gustarían pueblos Picasso entre dos estaciones:
aventuras y adivinanzas del siglo,
oro sin colorido, gris sin exuberancia, vagamente
aritmética previsible.
Pueblos sin ruinas momias ni imagen inmediata
sino indagante, inexperimentada
sin temor a los ojos del tiempo.
Pintar pueblos para Picasso es algo que haría con gusto,
con el mismo placer que Gertrude Stein
escribía su nombre, (eran los genios que ella conoció)
pero sólo se me ocurren amarillos y grises simétricos,
la frente o las espaldas de un color y aunque Picasso
haya en mis ojos puesto la mirada
para pintar pueblos Picasso acudo
a Lam
a Mariano
a Amelia
y a Portocarrero.